

1169

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ



**ПОСТСИМВОЛИЗМ
КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ**

Материалы международной конференции

10—11 марта 1995 г.

Москва 1995

Российский государственный гуманитарный университет

**ПОСТСИМВОЛИЗМ
КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ**

Материалы международной научной конференции

(10—11 марта 1995 года)

Москва 1995

БМК 83.3Р
П63

Редакционная коллегия:

С.Н. Бройтман (Москва), И.А. Есаулов (Москва, отв. ред.),
Л. Силард (Будапешт), В.И. Тюпа (Быгдош), И. Ужаревич (Загреб),
А. Хан (Будапешт).

Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Москва, 10-11 марта 1995 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995. 49 с.

Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Москва, 10-11 марта 1995 г. М.: РГГУ.

В сборнике представлены материалы международной научной конференции, организованной и проведенной Российским государственным гуманитарным университетом. В конференции приняли участие ученые из Московского государственного университета. Института мировой литературы. Российского государственного гуманитарного университета: университетов Билефельда (Германия), Быгдоша (Польша), Загреб (Хорватия), Стокгольма (Швеция) и других научных центров европейской славистики.

Российский государственный
гуманитарный университет. 1995

И.А. Есаулов (Москва)

ПОСТСИМВОЛИЗМ И СОБОРНость

Постсимволизм понимается нами как особый феномен русской культуры, эстетическими границами которого являются символизм и авангард. Если символизм и авангард являлись доминирующими поэтическими системами в русской литературе начала века, то постсимволизм представляет собой не тките реализованную, хотя и совершенно самостоятельную "пробу эволюции" (Тейяр де Шарден) русской культуры.

'Эстетической доминантой постсимволизма является неотрадиционализм¹, а своего рода семантическим ядром - поэтика акмеизма. Такое понимание отношений между символизмом и постсимволизмом типологически близко пониманию В.М. Жирмунского (модель Б.М. Эйхенбаума представляется нам ошибочной), однако наше разграничение построено на совершенно других аксиологических ориентирах.

Под соборностью мы понимаем особое духовное начало, присущее православной ментальности², определившее направление магистрального вектора русской культуры в целом³. Показательно, что не только насильственное государственное расцерковление русской жизни, но и, например, реформа русской орфографии, проведенная в 1918 году - в сторону ее значительного "упрощения", была воспринята многими деятелями отечественной культуры именно как **секуляризация** правописания, поскольку сам русский язык "неразрывно сросся с глаголами церкви"⁴.

Уподобление (отождествление) сферы светской национальной культуры и сферы собственно духовной вряд ли плодотворно в научном отношении. Однако же для адекватного описания русской культуры, где процесс секуляризации не только далеко не был завершен даже к XX столетию, но, напротив, расцвет как раз **светской** культуры "серебряного века" был стимулирован во многом именно "русским религиозным возрождением"-, сами **границы** между светской и духовной сферами не только могут, но и должны пониматься в бахтинском смысле слова: как соединяющие различные явления национальной жизни ц существенном единстве определенного **типа** культуры.

Как известно, понятие соборности очень активно использовалось не только представителями "нового религиозного сознания" (например, Н. Бердяевым), но и эстетикой символизма в качестве одной из центральных системообразующих категорий. Особенно активно разрабатывал это понятие для обоснования идеи "теургичности" искусства Вяч. Иванов⁶.

Казалось бы, можно утверждать, что эта линия русского символизма, непосредственно развивает славянофильскую идею соборности, эксплицированную еще А.С. Хомяковым.

Поэтому могут показаться парадоксальными упреки символистам - ближайшим образом, конечно, Вяч. Иванову - со стороны Н. Гумилева именно за недостаточную... "соборность" их творчества: "акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню"⁷. На первый взгляд.

реплика акмеиста кажется абсолютно несправедливой: кто, как ни Вяч. Иванов, сидя в своей "башне", строил, тем не менее, именно "собор" и писал о "соборности"! Однако же, вчитавшись в многочисленные высказывания "главного теоретика символизма" (Н. Бердяев) о "теургичности" творчества, можно заметить, что преобладающий пафос состоял в принципиальном отрыве "эмпирической" Церкви от Церкви небесной. По мнению философа, "соборность - задание, а не данность"⁸. К тому же в его понимании соборность является абсолютно внеконфессиональной и надконфессиональной категорией, имеющей своим истоком дионисийские оргии - с их "круговыми чашами"⁹. Личная судьба Вяч. Иванова, его переход в католичество, в данном случае весьма показательны для "реконструкции" понимания последним чаемой им "соборности". Показательно, что максимально приближаются к идеалу "соборного творчества", по Вяч. Иванову, У. Уитмен, У. Моррис, Г. Ибсен и А. Скрябин (носитель "теургического помазания"¹⁰), но отнюдь не христианские подвижники.

Вчитавшись в статьи Вяч. Иванова, посвященные анализу творчества Скрябина, можно с достаточной степенью уверенности сказать, что теургическая "соборность" в истолковании символистов, как правило, кардинально отличается от соборности православной, имплицитно проявляющей себя в русской литературе XIX века. Отмечаемое Вяч. Ивановым "постоянное алкание соборности" Скрябиным, сопровождаемое утверждением, что "творчество Скрябина было решительным отрицанием предания, безусловным разрывом не только со всеми... заветами и запретами прошлого, но и со всем душевным строем..., освятившим эти заветы"¹¹, свидетельствует о том, что речь в данном случае идет о замене православной соборности (сравниваемой с "ветхой святыней") совершенно иным теургическим началом и о подмене христианских таинственными, суть которых недоступна лишь "посвященным".

Весьма красноречиво сравнение творчества Скрябина с творчеством "зодчего Соломонова храма, Хириамом"¹², а также многозначительное указание на **незавершенность** "дела" Хириама¹¹, требующее своего продолжения и завершения. Как замечает в своей ранней работе А.Ф. Лосев, "Скрябин, конечно, не христианскому Богу служил своими художественными взлетами, и его "небесная высь" была совсем не та, куда уповают войти христиане... Молиться за него... грешно. За сатанистов не молятся. Их анафемствуют"¹⁴.

Отсюда совершенно понятно, что констатация Н. Гумилева - "Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с теософией, то с оккультизмом"¹⁵ - должна быть поставлена в традиционный для русской словесности православный контекст понимания, для которого "братания" символизма (как и само его "наследие") не что иное как проявления сатанинской гордыни и именно **бунта** против существующего мира (затем непосредственно подхваченного эстетикой футуризма), а отнюдь не смирения перед сущим. Поэтому попытки символистов - при помощи эзотерических учений — познать непознаваемое с позиции неорационализма именно "целомудренны"¹⁶.

С. Городецкий, подчеркнув, что "символизм не был выразителем духа России", поскольку главные его образы не имеют "общую с Россией меру", упрекнул символистов в попытке обратить мир "в фантом". Тогда как "после всяких "неприятий" мир бесповоротно принят акмеизмом"¹⁷. Приятие Божьего мира означает здесь **возвращение** к отвергаемым символистами и футуристами но имя грядущего - "трем измерениям пространства", когда они воспринимаются "как... Богомданный дворец"¹⁸.

По формулировке К.В. Мочульского, "Символизм считал мир своим представлением, а потому Бога иметь не был обязан. Акмеизм поверил, и все отношение к миру сразу изменилось. Есть Бог, значит, есть и "иерархия в мире явлений", есть "самоценность" каждой вещи. Этика превращается в эстетику - и все: словарь, образы, синтаксис отражают эту радость обретения мира - не символа, а живой реальности... Дерзания мифотворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего"¹⁹.

В этом контексте понимания "преодоление символизма" - это преодоление дьявольского искушения **возвыситься** над миром, преодоление гордого "избранничества" и отказ от укрываемых от других "тайн", доступных только "посвященным". Одновременно это ориентация не на будущее, а на вечное, при которой "страшный мир" (А. Блок) понимается лишь как временное нарушение и временное искажение порядка вещей, но не как символ вечной дисгармонии, имеющей онтологический статус.

Постсимволизм, таким образом, предполагает не движение от **духа** (символизма) к **материи**, но от развоплощения духа к его воплощению. Причем, не самовольными усилиями поэта-"демиурга", но целомудренным и трепетным описанием художника, который к "потустороннему" относится "с огромной сдержанностью". Однако эта сдержанность проистекает от "ощущения мира как живого равновесия"²⁰, что "роднит" акмеизм с христианским средневековьем.

Тогда как символизм, по сути дела, **разрывает** явление и смысл (эту пропасть можно ощутить, в частности, п ужаснувших И. Бунина призывах А. Блока слушать "музыку революции"²¹ в какофонии массовых убийств), постсимволизм стремится к **осмыслению явления**. Все сущее имеет смысл потому что существует от Бога, а не сводится к сфере "представлений". Само движение от развоплощения к воплощению (от "попиранья святых" - к поклонению святым) часто неправоммерно трактуется как эстетство²². Однако сам Н. Гумилев, словно предвидя последующие неверные прочтения, указывал: "Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе"²³.

И.П. Смирнов склонен считать парадоксальным взгляд на русский футуризм как на "прямое продолжение... символистской поэтики", к которому был склонен В.М. Жирмунский²⁴. Однако и Н.Я. Мандельштам убеждена, что "футуристы довели до логического конца то, что было начато русским символизмом". Она резко возражала против ходульного мнения, разделяемого большинством литературоведов, что "футуризм действительно противопоставил

себя символистам и нанес им сокрушающий удар... А я думаю, что символисты оказались прозорливее, считая футуристов своими прямыми продолжателями и наследниками²⁵. Однако такой подход возможен только при соответствующей (нам кажется, в данном случае вполне адекватной) аксиологии²⁶. Н. Мандельштам полагает, что "акмеизм был не чисто литературным, а главным образом мировоззренческим объединением". Тогда как "символисты, все до единого, были под влиянием Шопенгауэра и Ницше и либо отказывались от христианства, либо пытались реформировать его собственными силами", акмеисты, напротив, "начисто отказались от какого бы то ни было пересмотра христианства. Христианство Гумилева и Ахматовой было традиционным и церковным, у Мандельштама оно лежало в основе миропонимания, но носило скорее философский, чем бытовой характер"²⁷.

Поскольку "для христианства связь эмпирического мира с высшим осуществляется не через символ, да еще найденный художником, а через откровение, таинства, благодать и - главное: через явление Христа. Христос не символ..."²⁸; совершенно закономерно, что для акмеистов "теории старших, называвших себя символистами, звучали кошунством"²⁹. К этому хотелось бы добавить, что в данном случае позиция акмеистов, которые "начисто отказались от какого бы то ни было пересмотра христианства" ничем не отличается от вполне традиционных установок, присущих православному сознанию и доминирующих в России вплоть до XX века. Для этих установок, мощно проявивших себя и в художественной литературе, характерно как раз свободное приятие православной соборности и христоцентризма³⁰. По мысли О. Мандельштама, "вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной миссии христианства есть отпущение мира на свободу - для игры, для духовного веселья, для свободного "подражания Христу"³¹. В этом христианском контексте понимания известное уподобление символизма "неблагодарному гостю", который "живет за счет хозяина (Бога. - *И.К.*), пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить"³², воспринимается еще более остро.

Весьма продуктивна - именно в контексте православной традиции - характеристика О. Мандельштамом русского символизма как особого вида "наивного западничества"³³. Как нам представляется, в отечественной словесности это вторая - после барочной поэзии³⁴ - попытка трансформации соборного начала русской духовной жизни. С позиций чистой "художественности" символизм, безусловно, представляет собой великую эпоху, интересную, прежде всего, глобальным смещением эстетической доминанты русской культуры. С другой же стороны, трансплантация разнообразных духовных "ересей" в гело еще вполне традиционалистской (православной) отечественной культуры привела, возможно, к такого рода флуктуации системы, после которой сменился сам преобладающий вектор развития этой культуры и ее духовная парадигма. Поскольку после кардинального переосмысления символистской эстетикой центрального для русской духовности понятия "соборности" употребление этого слова ассоциировалось для светского читателя более с

дионисийскими оргиями, нежели с православным духовным началом, постсимволизм - устами Н. Гумилева - хотя и ясно выражал сомнения в соборности представляемого символизмом типа творчества, однако же не мог прямо манифестировать соборность как основополагающую **категорию** собственной поэтики. При этом имплицитно поэтика акмеизма представляется нам гораздо более соответствующей соборному началу. Противопоставление "благодатной" Эллады "безблагодатному" Риму, проводимое О. Мандельштамом³⁵, можно истолковать как предпочтение им русско-византийского³⁶ типа духовности.

В этой перспективе "Блудный сын" Н. Гумилева, собственно и открывающий постсимволизм, представляет собой своего рода художественную модель действительного **духовного возвращения** русской культуры на магистральную линию ее развития - после искушений подпитывающего символизм "нового религиозного сознания". Постсимволизм, таким образом, представляет собой особую зону бифуркации для диссипатирующей к началу XX века русской светской культуры. Если считать символизм своеобразным вариантом российского "ренессанса", то постсимволизм являет собой эстетический аналог последующей "контрреформации" (закономерно воспринятой компетентными представителями "нового искусства" как контрреволюция). По-видимому, вряд ли случайно именно Н. Гумилев³⁷ начинает длинный список умертвленных новой властью художников слова, тогда как многие авангардисты естественно и легко вписались в революционное антихристианское переустройство русской культуры, продолжив уже практически то "нопирание заветных святынь", к которому показали столь явную духовную склонность еще в христианский период отечественной истории.

1 См. работы В. И. Гиты и В. Е. Хализева в настоящем издании.

2 Согласно формулировке С.Н. Булгакова, "Душа православия есть соборность" (Булгаков С.Н. Православие. Очерки учения православной церкви. М., 1991. С. 145).

3 Подробнее см.: Есаулов И.Л. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск. 1995 (в печати).

4 *Иванок Вяч.* Наш язык // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 359. По мнению И.Л. Ильина, в результате реформы произошел "отрыв русского языка от его **церковно-славянских корней** (выделено автором. - И.К.), денационализация русского письма, русской этимологии, фонетики, русского мышления" (Ильин И.Л. Собр. соч. Т. 2. Кн. 2. М., 1993. С.149). Известно, что "именно для славян свет веры и свет книги, принятие христианства и обретение письменности совпали во времени... Буквы оказываются Божиим даром и выступают своего рода как оплотнение слова" (Топоров В.И. Слово и Премудрость ("Логосная структура"): "Проглас" Константина Философа // Russian Literature. Amsterdam, 1988. XXIII-I. С. 62). Поэтому для традиционалистского православного сознания уничтожение букв означает уничтожение Слова, его раз-воплощение.

5 См.: *Зернов Н.* Русское религиозное возрождение XX века. Париж, 1991.

6 См.: *Rosenthal П.* Transcending politics: Vyacheslav Ivanov's visions of **sobornost** // California Slavic Studies. University of California Press. Berkeley. Volum 14 (1992). P. 147-170.

7 *Гумилев И.* Сочинения. В 3 т. Т. 3. М., 1991. С. 17.

- 8 *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1917. С. 45.
- 9 Ср.: "круг внутреннего опыта, где равно встречаются разно верующие и равно учительствующие из тех, которые пророчествуют Мировой Душе. Ясно, что дионисийский восторг не координируется с вероисповеданием" (*Иванов Вяч.* По звёздам. Спб., 1909. С. 304-305). Следует оговориться, что в работах Вяч. Иванова, посвященных анализу творчества Ф.М. Достоевского, он высказывал ряд глубоких мыслей о соборности, понимая ее в данном случае именно как категорию православного христианства. Более того, его концепция сути творчества Достоевского, на наш взгляд, предвосхитила идею М.М. Бахтина о полифоническом типе художественного мышления. См. подробнее: *Есаулов И.А.* Полифония и соборность: М.М. Бахтин и Вяч. Иванов (в печати).
- 10 *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 180.
- 11 *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 193-194.
- 12 *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 180. Как известно, с образами царя Соломона и строителя его храма Хириама "связаны главные ритуалы масонства". Так, "саму свою деятельность масоны называют "построением храма Соломона" (подразумевая под ней как бы построение земного рая); в этом аллегорический смысл термина "вольные каменщики" (*Назаров М.* Миссионеры с рю Пюто... // Вестник Германской Епархии Русской Православной Церкви за границей. Мюнхен, 1992. № 2. С. 14-15). Как указывает тот же исследователь, "согласно святоотеческому учению, сформулированому задолго до появления современного масонства, в этом Храме воссядет не кто иной, как антихрист - посланец сатаны, "человек греха, сын погибели" (2 Фессал., 2: 3—4)" (Там же. С. 15). См. также работы Лены Силард, непосредственно посвященные реконструкции в поэтике русского символизма различных эзотерических традиций - тамплиерства, масонства, розенкрейцерства, понимаемых как "расшатывание строгих рамок конфессионального сознания" (*Силард Лена.* Роман Андрея Белого между масонством и розенкрейцерством // Russia. 1991. Marsilio. Edilory S. p. 1. in Venesia. С.75-84; *Силард Лена, Барта Петер.* Дантов код русского символизма // Studia Siavica Hungarica. 35/1-2. Budapest. 1989. С. 61-95).
- 13 См.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С.180.
- 14 *Лосев Л.Ф.* Страсть к диалектике. М., 1990. С. 301.
- 15 *Гумилев Н.* Сочинения. Т. 3. С. 18.
- 16 Там же. С. 19. Ср. ахматовское: "И теософию, и антропософию не люблю... все это мне чуждо. Я как православная христианка, отрицаю это. осуждаю и не понимаю" (Цит. по: *Струве Н.А.* Православие и культура. М., 1992. С. 244).
- 17 *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Апполон. Спб., 1913. N 1. С. 47-48.
- 18 *Мандельштам О.* Сочинения. В 2 т. Т.2. М., 1990. С. 143.
- 19 *Мочульский К.В.* Поэтика Гумилева // Звено. Париж. 1923. 18 июля.
- 20 *Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. С. 145.
- 21 Данное выражение является, в некотором смысле, классической формулой развоплощения духа, полного и безнадежного его отрыва от "материи", а также абсолютного безразличия к ней. Вместе с тем, оно же является неизбежным следствием общей установки символизма, вменявшей миру панкогерентность, и вытекающей из нее абсолютизации собственной активности, отмечаемой И.П. Смирновым. Как замечает исследователь, "отсутствие другого, не имеющего в символизме онтологического статуса... сделало в постсимволизме единственно значащей онтологией" (*Смирнов И.П.* Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме) // Russian Literature. Amsterdam, 1988. XXIII-П. С. 164).

Мы во всем солидарны с исследователем в том, что эстетика символизма в самом деле основывается на лишении Другого его "онтологического статуса" (можно вспомнить в этой связи статью Л. Блока "Ирония", в свете основных положений которой занимающая блоковедов проблема венчающего поэму Двенадцать" субъекта, проблема его "истинного" лица, пожалуй, снимается: ведь он, подобно всякому "прямому" лишен собственного "онтологического статуса", целиком находясь в сфере авторских "представлений", а, следовательно, и "представлений" читателя (литературовседа могущих быть в данном случае сколь угодно произвольными), (См. также работу исследователя, где психоаналитическая модель символистской культуры открывается как принципиальное несовпадение личности с любой ролью, приводящее к выпаданию из роли (Смирнов И.П. Символизм или история // Russian. Literature. Amsterdam, 1994. XXXVI-I. С. 403-417). Таким образом, онтологический статус, укореняющий личность в мире других, неизбежно теряет и сам автор. Однако формулировка И.П.Смирнова, относимая им к постсимволизму (в другом месте "основоположную идею постсимволизма" исследователь понимает как "мысль об универсальности бытия-в-себе. бытия-без-другого". - (Смирнов П.И. Авангард и символизм . С.164), нуждается, на наш взгляд, в значительной корректировке. В данном случае это характеристика именно и только поэтики авангарда, но отнюдь не акмеизма и не постсимволизма в целом. Авангард, следуя определенной эстетической традиции (См.: Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопросы лит-ры, 1992, Вып. 3, С. 176-191), действительно отторгает из своего поэтического мира великого Другого. Именно в данном контексте весьма репрезентативно истолкование творчества В.Маяковского Л.К.Жолковским как инвариантной "ненависти ко всему, что "не я" (Жолковский Л.К., Шеглов Ю.К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. New York, 1986. С. 255-278). Таким образом, итоговое суждение И.И. Смирнова позволяет говорить только об элементах авангарда в символизме, об символизмом последующей полной аннигиляции Другого. Тогда как в поэтике Мандельштама, напротив, доминирует **приобретение** к миру других, "своего" к "чужому" (Подробнее см.: Есаулов И.А. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С.38-57)) Категория идиллического, в свою очередь, присуща, по мнению исследователя текстам различной жанровой принадлежности, манифестирующим христианский культуры (См.Смирнов И.П. Одревнерусской культуре,русской национальной специфике илогии и истории // WienerSlawistischer Almanach. Sonderband 28. Wien.

22См. Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962. Стлб. 119.

23 Гумилев Н. Сочинения . Т.3. С.18.

24. См. Смирнов П.И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

Как совершенно ясно из нашего изложения, оппозиция "парадигматика / синтагматика" не кажется нам самым продуктивным инструментарием для исследования типологических отличий между символизмом и постсимволизмом. Акмеизм отнюдь не менее "парадигматичен", нежели символизм, но сама парадигматика его имеет принципиально иной характер. Что касается "интранзитивности" символизма, на которой настаивает И.И. Смирнов, то о ней можно говорить только на фоне именно православной традиции, поскольку уже описание "дантова кода" русского символизма, осуществленное Леной Силард и Петером Бартой, позволяет сделать вывод как раз об особой "транзитивности" символистической поэтики, которая вписывается в совершенно иной тип культуры.

25 Мандельштам И.Я. Вторая книга. М., 1990. С. 40. С.С. Аверинцев, склонный считать, что концепция И.Я. Мандельштам "представляет собой просто миф, имеющий, как и

- всякий миф, определенное отношение к действительности" в своей попытке "перевести его на более рациональный язык", скорее, лишь дополнительно аргументирует "миф" Н.Я. Мандельштам, нежели в чем-то существенном опровергает его. Так, он констатирует "религиозную неразборчивость" символистов и "стратегию борьбы против инфляции религиозных мотивов" у Гумилева, Ахматовой и Мандельштама (*Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 23, 26, 28*).
- 26 См.: *Есаулов И.А. Литературоведческая аксиология. Опыт обоснования понятия // Евангельский текст в русской литературе XVII-XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 378-383.*
- 27 Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 42-43. В новейших изысканиях, в которых акцентируются связи поэтики Н.Гумилева с различными оккультными учениями (См., например: *Иванович М. Николай Гумилев и масонское учение // Н. Гумилев и русский Парнас. Гиб., 1992. С. 32-46; Богомолов Н.А. Оккультные мотивы в творчестве Гумилева // Там же. С. 47-50*), на наш взгляд, недостаточно четко и последовательно разграничиваются использование Н. Гумилевым оккультной символики как предмета изображения и вопрос о роли этой символики в авторском видении мира. Но без принципиального различения этих сфер сколько-нибудь серьезные выводы, скажем, о месте масонской эмблематики в творчестве поэта сделать невозможно. Оккультными "мотивами" — как весьма колоритной "частью" действительности — избилует едва ли не любая национальная литература любого исторического периода. Достаточно вспомнить, например, краткое определение Онегина как "фармазона", а также "масонство" Пьера Безухова, описываемое Толстым весьма подробно. Однако из этого отнюдь не следует, что "Евгений Онегин" и "Война и мир" являются масонскими романами... С другой стороны, оккультные мотивы, обнаруживаемые исследователями в творчестве Гумилева, можно истолковать и как редуцированные следы символистской поэтики, которую "преодолевал" акмеизм. Известно, что Гумилев "теснее других связывал себя с символистами... родовая метка русского символизма сильнее всего именно на нем" (*Мандельштам П.Я. Вторая книга. С. 32*).
- 28 Там же. С. 43.
- 29 Там же.
- 30 См.: *Есаулов И. Тоталитарность и соборность: два лика русской культуры // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 148-170.*
Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 158. Н.А. Струве, комментируя эту мысль, замечает: "никогда еще ни один поэт не давал такого смелого христоцентрического и таинственного определения" (Струве Н., Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 106).
- 32 *Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 143.*
- 33 Там же. С. 264.
- 34 А.М. Панченко, характеризуя вторую половину XVII века, выделяет "два полярных течения в русской культуре — национальное, возглавляемое Аввакумом, и другое, тянувшее к Гвропе, которое пестовал Симеон Полоцкий" (*Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 169*). Причем, если "учение о соборности церкви в изложении... А.С. Хомякова имеет много общих черт с учением Аввакума" (Там же), и вообще "средневековые русские писатели суть православные писатели", что и "придает русской литературе до XVII в. оттенок "соборности" и анонимности" (Там же. С. 173), то барочная силлабическая поэзия, возникшая в "Смутное время", когда был скомпрометирован вековой миропорядок" (Там же. С. 26), подверглась сильнейшему воздействию католицизма, что определило доминанту ее эстетики. В частности, библиотеки русских силлабиков "отличаются удивительным

единообразием": "Показательно пренебрежение к древнерусской традиции, даже ее высоким образцам — творениям отцов церкви в славянских переводах, агиографии и т.п.", тогда как "латинские и польские издания... безусловно преобладают" (Там же. С. 142. 143). Как замечает Л.И. Сазонова, "новый тип культурного деятеля, какой являл собою Симеон (Полоцкий. - *И.Е.*), остро воспринимался представителями традиционного сознания как чужеродный и отождествлялся с неправославием" (Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII - начало XVIII в.). М., 1991. С. 15). И.П. Смирнов посвятил отдельный раздел своей монографии сопоставлению барокко и футуризма (См.: *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 118-144). Близость литературной техники бросается в глаза даже при первом поверхностном рассмотрении произведений этих столь удаленных по времени направлений. По нашему мнению, однако, барочное видение мира, уже содержащееся имплицитно в поэтике символизма, было затем лишь эксплицировано футуризмом.

35 Ср.: "Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим - это Эллада, лишенная благодати" (*Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. С. 160): "Рим железным кольцом окружил Голгофу: нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским... Бесплодная, безблагодатная мать Европы восстала на плодную, благодатную: Рим посстал на Элладу... Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим - победит даже не он, а иудейство - иудейство всегда стояло за его спиной и только ждет своего часа - и восторжествует страшный противоестественный ход: история обратит течение времени" (Там же. С. 439). См. также работу И. Ужаревича в настоящем издании, где при анализе "влияния" П. Флоренского на О. Мандельштама, акцентируется иной аспект этой проблемы.

36 По мнению Н.А. Струве, "византийско-русское христианство завершает духовный путь" Мандельштама (*Струве //* Осип Мандельштам. С. 111). По мнению того же исследователя, финальное стихотворение сборника "Tristia" - последнее, "в котором открыто говорится о христианской вере" — "ода во славу русского православия", прозвучавшая как "прощание" уже после совершения "антихристианской революции" (Там же. С. 114-115). Симптоматично, что в ряде стихотворений О. Мандельштама **восстанавливается** фундаментальная иерархия **Закона и Благодати**, проходящая со времени митрополита Илариона через всю тысячелетнюю историю православного русского христианства (См.: *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. К постановке проблемы // Евангельский текст в русской литературе. С. 32-60). Благодать же - "это не один из атрибутов, но самый **источник соборности**, а в терминах философских - ее онтологическая предпосылка и конститутивный принцип" (*Хоружий С.С.* Хомяков и принцип соборности // Вестник русского христианского движения. Париж — Нью-Йорк - Москва, 1991. № 162-163. С. 86). Особенно выразительно стихотворение "Эта ночь непоправима...", где жрецы Ветхого Завета, которые "Благодати не имея // И священства лишены", не случайно изображаются автором именно через **отсутствие** этого существеннейшего для православной ментальности "источника" соборного принципа. Таким образом, в этом тексте присутствует внешнее иудейству авторское видение (изнутри Ветхого Завета невозможно констатировать **недостаточность в нем благодати**: с имманентной позиции это как раз вполне самодостаточная система, не нуждающаяся ни в каком "продолжении").

В изложении доклада В.Ю. Пореша "Гумилев как поэт-христианин", открывавшего "Гумилевские чтения" 1978 года, указывается, что "докладчик увидел в творчестве Гумилева ту большую нравственную силу, которая активно противостояла духовной деградации русского общества. Гумилев был... **эталонем деятельного христианина** (выделено автором. - *И.Е.*)" (*Wiener Slawistisches Almanach.* Wien, 1984. Sonderband 15. С. 12).

ОПЫТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ УТОПИЗМА (О философии в России 1920-1940 гг).

Каждая эпоха вмещает в себя, во-первых, традиции (причастность историческому прошлому) и, во-вторых, созидательную энергию, устремленность к будущему, к обретению новых ценностей и соответствующие свершения. Если "принцип творческой инициативы не созревает спокойно в лоне давних традиций, не наполнен их силами", то он, по словам С.Л. Франка, "остаётся внутренне бессильным, лишается начала подлинного творчества"¹. Подобные своевольные и агрессивные "инициативы", не базирующиеся на имеющемся опыте, составляют сферу утопического сознания и действия. Основным признаком утопизма - это небрежение ценностями наличного бытия, разумение его лишь как средоточия косности, заблуждений, зла. Проклинаемому ими настоящему вкупе с прошлым утописты, забывая о сущностном несовершенстве человеческого мира, противопоставляют свободное от каких-либо противоречий, светлое будущее. Утопическое сознание, ориентирующееся на некие мнимые, фантастические факторы, в реальности не содержащиеся, парадоксальным образом соединяет человеко- и мироненавистничество с безудержным оптимизмом, который питается представлением о совершенном человеке будущего (или "сверхчеловеке"). Утопизм опирается на жестко-альтернативное мышление, формы которого - "не - а", "или - или". Главная и резко оценочная поляризация здесь : "прошлое+настоящее" - "будущее". Этот тип сознания абсолютизирует одни ценности и, напротив, игнорирует и попирает все другие, а тем самым неотвратимо сеет вокруг себя раскол и вражду. Носители утопического сознания не учитывают того, что фундаментальные ценности человеческого бытия разноплановы и составляют единый, нерасторжимый комплекс, органически сложившийся и в каждой культурно-исторической общности своей, особый, специфический. Воспользовавшись опорным выражением Вл. Соловьева, можно сказать, что предмет утопического сознания составляют "отвлеченные начала".

Интеллектуальные построения, отмечаемые утопизмом, могут иметь (при всей односторонности) и некоторую позитивную значимость. Они порой выступают как благой антипод инерционному, "застойному" сознанию, в роли бродильного начала. Но впрямую переходя в сферу общественно-деятельностную, утопическое сознание неизбежно обнаруживает свой негативный потенциал. Чуждое разумению жизненной органики, оно оборачивается радикализмом и максимализмом, главное же - оказывается разрушительным: дискредитирующим, а то и впрямую уничтожающим не только то, что действительно себя исчерпало исторически или является изначальным злом, но и (заодно!) мир наличных ценностей: утопии взрывают самые основы бытия². Установка на полное устранение зла при этом оборачивается его трансформацией и усилением. Даже когда на их знаменах написано нечто согласующееся с этическими нормами, утописты неминуемо отступают от законов нравственности, ибо "добро" (здесь уже в кавычках!) мыслится как внедряемое рассудочно, а то и

насильственно. Утопическое сознание (как ни многообразны его модификации) всегда сопряжено с ориентацией (будь то вновь выдвинутая идея либо намерение сделать чей-то культурно-исторический опыт абсолютным и непреодолимым образцом для какого-то иного социума).

Существуют две формы обновления человеческого мира: посредством радикального и стремительного воздействия на общество утопического сознания - и путем осторожного и неторопливого достаивания реальности, о котором говорил М.М. Пришвин: «Только я сам, действительно близкий к грубой материи своей родины, могу преобразовать ее, поминутно спрашивая: "Тут не больно?", и если слышу "больно", ощупываю в другом месте свой путь»³. Поэтому вряд ли правы ученые, утверждая, что исчезновение утопии лишило бы людей героики, воли творить историю и создало бы статичную вещьность, в которой и сам человек превратится в вещь (К. Маннгейм), что вне утопии "нет прогресса, движения, действия"⁴. Историческое движение на базе утопического сознания - далеко не самая лучшая и надежная его форма. В конце XX века мы это знаем слишком хорошо⁵.

Утопическое сознание и соответствующие ему формы деятельности - неотъемлемая грань жизни Европы Нового времени, в особенности же - России 18-20 вв., пребывающей под знаком утопий. Здесь - и многое в преобразованиях начала 18 в. (Петр I надолго погрузил Россию в пучину бесконечно разнообразных утопий), и в идеях декабристов, в особенности же - в демократическом шестидесятничестве и радикальном народничестве, а также в религиозности Л. Толстого и К. Леонтьева. Опытам безоглядного преобразования политической жизни, религии, культуры, социальных отношений, бытового уклада, а также искусства нет числа в XX столетии. Высшим взлетом утопического сознания в России отмечено начало нашего века. Наступила эпоха, если можно так выразиться, марксистско-ницшеанско-символистско-футуристическая. В эту пору возобладали воззрения, которые вслед за С.Н. Булгаковым правомерно назвать "духовным футуризмом"⁶. Здесь - и идея социальной революции, и ницшеанская концепция "сверхчеловека", и символистская программа преобразования человека в артиста, и идея (тоже упрочившаяся в русле символизма) слияния синкретического искусства с жизнью, и "новое религиозное сознание" (третьезаветное христианство), и биокосмический максимализм вкуче с культом машинной техники. В эту эпоху "сверхожиданий" человек, каким его сформировала история, мыслился как некое подобие Ветхого Адама - как "полуфабрикат", подлежащий обработке и тотальному преобразению по рецептам (а недостатка в них не было) новоявленных пророков. Начало XX века (в немалой мере и последующие десятилетия) - при всей значительности обретений этой эпохи, прежде всего художественных, - ознаменовались "аварийным отрывом новаторских исканий и свершений от культурных традиций. Духовно-созидательная энергия претерпела злокачественное перерождение. Утопическое сознание, безответственно-своевольное, в XX веке, как никогда ясно, показало, что оно далеко не безопасно для человечества по своим результатам, как интеллектуальным (воцарение безжизненных догм либо, на-

против, смысловой невнятицы), так и практическом (разрушение наличного бытия, сопряженное с невосполнимыми утратами самого разного рода).

Воцарившемуся в России утопизму имелся противовес (не в последнюю очередь - в сфере культурологически ориентированной философии), поныне не очень-то нами замечаемый, но весьма серьезный. Последовательно неутопическое мирозерцание заявляло себя и в предреволюционные годы (С.Н. и Е.Н. Трубецкие, С.Н. Булгаков), и (позже) в русском зарубежье (Г.П. Федотов, Н.С. Арсеньев), и - о чем пойдет речь - в советской России 1920-1940-х гг., в деятельности немногих подвижников, которых правомерно вслед за В.Н. Турбиным назвать китежанами XX века. Это (наряду с теми, кто, подобно пастернаковскому Юрию Живаго, остался в абсолютной безвестности) и А. Мейер, Ф.Ф. Ухтомский, М.М. Пришвин, А.А. Золотарев, Н.П. Анциферов, а также И.М. Гревс (старший из них) и младший из этой плеяды М.М. Бахтин. Эти люди были связаны друг с другом биографически, порой - дружескими узами. Источником из "касаний" были, во-первых, Петроградское и Рыбинское Религиозно-философские общества, а также домашний кружок Мейера; во-вторых, краеведческое движение 1920-х гг.; в-третьих (в меньшей степени) - круг петроградских ученых-естественников в ту же пору. Мейер - активный деятель Петроградского РФО, в котором участвовали также Пришвин и Бахтин, общавшийся с Мейером и впоследствии. Бахтин в 1925 г. присутствовал на докладе Ухтомского о хронотопе. Ухтомский и Золотарев - земляки, близкие друзья, участники Рыбинского РФО, на открытии которого в 1916 г. делал доклад Мейер. Анциферов - участник кружка Мейера в 1920-е гг., он же - один из близких учеников и друзей Гревса, а во второй половине 1930-х гг. - соавтор Золотарева (неопубликованная книга "Ярославль"), в эту пору дружески сблизившегося с Гревсом.

Опорные положения названных мыслителей направлены не на созерцание и обновленное постижение мира как целого (традиционный онтологизм), не на уяснение возможностей его познания (гносеологизм), не на постижение человеком его собственной природы как индивидуально-личностной (экзистенциальная философия), а на сферу практического действия людей. Здесь - переключаясь с марксизмом (философия призвана переделать мир), а в то же время и принципиальное отличие: утверждается не тотальная ломка человеческого мира, а деятельность на началах нравственной ответственности каждого перед близкой ему реальностью, которой он причастен лично.

В мироотношении, интеллектуальных построениях и жизненной практике русских китежан на первый план выдвигалась тема межличностного общения, устремленного к пониманию и свободному единению. Эти люди не были учителями-пророками, безапелляционно провозглашающими новые истины и требующими от окружающих подчинения себе. Пришвин, опорными понятиями философии которого были "творческое поведение", "родственное внимание к миру", "тайный подвиг", назвал себя "деятелем связи и общения". То же самое могли бы повторить о себе и Бахтин с его концепцией диалога, устремленного к согласию, и Ухтомский, отдававший решительное предпочтение

"доминанте на другое лицо", и Мейер. в споре с Н.А. Бердяевым как автором книги "Смысл творчества" (1916) заявивший, что главная современная задача состоит в том, чтобы "разрешить на земле проблему свободного общения"⁷, и Золотарев, применивший учение о бесконечно малых к сфере нравственной и утверждавший, что мы можем и должны оказывать "малые дифференциалы добра" тем, кто "в данный... миг находится вблизи"⁸, и Гревс, который, изучая историю, подчеркивал в ее составе не "разрывы" между эпохами, а их сходящиеся дружелюбные переклички.

Деятели русской культуры, о которых идет речь, объединяло бережно-внимательное отношение к историческому прошлому своей страны как почве настоящего и будущего. Так, Мейер, споря с поборниками третьезаветного христианства, утверждал, что "старая правда" народной религии "была действительной правдой"⁹; Ухтомский отмечал, что лучшие доминанты наследуются от поколения к поколению посредством слова и быта, говорил о губительности вражды поколений ("последовательное пожирание отцов детьми") и этом вражде противопоставлял в качестве благой нормы "последовательную эволюцию любви", восходящую к Библии; Гревс писал, что "позитивные и прочные результаты могут иметь лишь те "перемены, которые подготовлены были вековым созидательным трудом"¹⁰. О насущности опыта ушедших поколений настойчиво говорил Золотарев, именно об этом - его монументальный труд "Самро santo моей памяти. Образы усопших в моем сознании". Чуткость к культурно-историческому прошлому выразилась в причастности "китежан" краеведению. Анциферов и Золотарев были в 1920-е гг. одними из ведущих в этой сфере деятельности, устремленной к органическому соединению прошлого с настоящим и будущим. В краеведении этого трудного для страны времени Грене видел некое средоточие подлинной русской общественности, хранящей лучшие традиции страны. Он настаивал на **целокупном** изучении края, подчеркивал, что "краеведение" должно стать "краеведением", что для подготовки будущего необходимо хорошо знать прошлое края. О современных ему краеведах, работавших самоотверженно и с постоянным риском репрессий, он говорил: "Это подвижники: в старину душу спасали в монастырях, а теперь поддерживают живую душу краеведением"¹¹.

"Китежане" норой выражали неприятие утопизма впрямую. Отвлеченный "теоретизм" решительно отвергался ранним Бахтиным, а также Ухтомским¹². Не принимал сосредоточенности человека на отвлеченных интеллектуальных построениях Пришвин. Он неоднократно замечал, что нельзя позволять жизни "засмысливаться". В частности, писатель сетовал, что Мережковский "совершенно не способен быть в жизни", что подобные ему люди не живуч¹, а "строят теории"¹³. "Рабство понятие - великая беда", - сформулировал Гревс свое credo, полемичное к революционному утопизму¹⁴.

Картина земного мира у характеризующих нас мыслителей антииерархична (в отличие и от возрожденческой, и романтической, и современно-утопической): никакого выстраивания форм культуры по вертикали, никакой элитарности, никакого "гениоцентризма!" Замечательны слова Золотарева:

"Культура народа складывается из... миллионов незаметных дел, которые в сумме образуют великое и гармоническое целое... Устройство помойных ям есть такое же культурное дело, как и исследование спектра звезд"¹⁵. Воззрения этих людей - это философия жизни, но в отличие от нищезанятия и родственного ему витализма она акцентирует не жизненную силу как таковую, не инстинкты и влечения, а начало органически душевное и одновременно духовное - то, что Ухтомский называл интуицией совести, Бахтин - ответственностью, Пришвин - родственным вниманием к миру, Золотарев - той любовью, которая обладает свойствами постоянства, возрастания и расширения. Философия жирни здесь (в трансформированном и обогащенном виде) становится философией нравственной. Эта нравственная философия последовательно отмежевана от какой-либо морализующей жесткости, от "категорического императива" в кантовском духе. Нравственность обосновывается здесь не рассудочными постулатами, а посредством апелляции к непосредственному чувству, к душевной свободе человека и одновременно - к живой конкретике, которая как бы сама собою располагает к бережно-любвному отношению к себе. Рассматриваемые воззрения правомерно охарактеризовать как оптимистическую философию доверия к человеку, укорененному в культурной традиции. Знаменательны слова Ухтомского, что в людях подобает видеть прежде всего не задворки, а алтари¹⁶. Философия русских китежан XX века, несомненно, ориентирована на христианство и находится в его русле. Вместе с тем она имеет характер не богословско-догматический, а светский (что подчеркивал Бахтин в своих ранних работах). Это интеллектуально свободное обсуждение сущности поведения и общения (поступающего сознания, по формуле того же Бахтина) в земной (мирской) реальности и притом - в определенной онтологической перспективе.

Обращают на себя внимание и сами формы мышления наших философов - формы по преимуществу синтезирующие, сопрягающие, эпически широкие, устанавливающие родство и близость между самыми различными феноменами, общебытийными и жизненными. Здесь начисто отсутствует то, что Франк, говоря о Бердяеве, назвал "односторонне-схематическим монизмом"¹⁷. Эта философия не поляризует мир, не рисует его двумя контрастными красками, но уясняет его многоаспектность, видит его радужно многоцветным, исполненным бесчисленных оттенков и нюансов, богатым индивидуальностями всяческого рода, поистине личностным, хотя (конечно же!) весьма и весьма далеким от идилличности.

Опыты поистине свободного не утопического философствования в России 1920-1940-х гг. были не только выражением верности **большой** отечественной традиции (прежде всего религиозно-нравственной), но и актом упорения и **обогащения** этой традиции. Это был поистине творческий отклик России на мучительно и остро пережитую ею катастрофу.

Несомненна связь (генетическая и содержательная) философии китежан XX века со святоотеческой литературой. Их опыты обоснования нравственности как подвижничества в миру знаменовали "наведение мостов" между светской культурой современности и тем, что шло и идет от церковного пре-

дания. Эти мыслители наследуют также отечественную философскую традицию (славянофилы, Вл. Соловьев, братья Трубецкие, Н. Федоров, в какой-то мере Розанов). Значим для них был и опыт нашей литературной классики XIX века. Явственны переклички этой философии и с мотивами прозы А. Платонова, поэзии Ахматовой и позднего Пастернака. Охарактеризованные нравственно-философские концепции сродни идеям И. Хейзинги (гарант "высоты" культуры - милосердие) и А. Швейцера (мир нуждается в авантюрах самоотречения).

О русской мысли первой половины XX века мы привыкли судить в основном по ее утопическим "ветвям". И картина получается односторонней. Хочется надеяться, что мыслители, о которых шла речь, со временем займут достойное место, единственное и уникальное, в истории философии нашего столетия. Как отечественной, так и мировой.

1 Франк С.Л. Духовные основы общества. Париж, 1930. Г. 269.

2 См. Мангейм К. Идеология и утопия. Ч. 1-2. М., 1976 (глава 4. Утопическое сознание); Гальцева Г.А. Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1992.

3 Пришвин М.М. (Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1986. С. 158.

4 Шацкий Е. Утопия и традиция. М. 1990. Г. 199.

5 Заметим, что бытует и совсем иное, чем обосновываемое нами, понимание утопизма.

В недавней работе просветительская деятельность С.Л. Рачинского, обучавшего крестьянских детей в духе российских обычаев и верований, рассмотрена как дань утопизму (при этом "панэстетическому"), поскольку эта деятельность, во-первых, была продиктована идеями национального единения (свобода от утопизма, стало быть, сопрягается с идеей внутринациональной разобщенности) и, во-вторых, питалась представлением об эстетической упорядоченности патриархального мира и, в частности, церковного быта (Майорони О.Е. Московский петиметр (Из истории русского утопизма) // Лица. Биографический альманах. 4. С-пб., 1994). Подобное разумение утопизма, нам кажется, не согласуется ни с научной традицией, ни с элементарным здравым смыслом.

6 Булгаков С.Н. Русские думы // Русская мысль. 1914. № 12. С. 110.

7 Бердяев Н. А. Pro el contra. Кн. 1. Спб., 1994. С. 280.

8 Богатырское сословие. Л.А.Золотарев о роли духовенства в истории России // Литературное обозрение. 1992. № 2. С. 101.

9 Записки Рыбинского Религиозно-философского общества. Вып. 1. Рыбинск. 1918. С. 61.

10 Гревс И.М. Культ революции //Русская свобода. 1917. № 24-25. С. 23.

11 Анциферов Н. П. Из дум о былом. Воспоминания. М., 1992. С. 401-402 (Приложение. И.М. Гревс в 1920-1930-е годы).

12 См.: Хализев В.Е. Учение А.А. Ухтомского о доминанте и ранние работы М.М. Бахтина // Бахтинский сборник 11. Москва, 1991.

13 Пришвин М.М. Дневники 1914-1917. М., 1991. С. 30, 196.

14 Гревс И.М. Культ революции. Г. 24.

15 Богатырское сословие... С. 100.

16 Л.А. Ухтомский в воспоминаниях и письмах. Спб., 1992. С. 171.

17 Бердяев Н. А. Pro el contra. С. 225.

О РОЛИ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ПРЕДДВЕРИИ БУДУЩЕГО - АКМЕИЗМ И ФУТУРИЗМ

Футуризм и акмеизм как параллельно развивающиеся постсимволистские направления занимают по отношению к проблеме культурной памяти противоположные позиции. Футуристы - на это уже намекает само название - стремительно смотрят в будущее и пропагандируют забвение и отрицание прошлого, в то время как акмеисты утверждают необходимость памяти. Задача нашего изложения - рассмотреть эти противостоящие друг другу концепции с точки зрения их функции для развития русской культуры 1920-30-х гг.

Исходной точкой обеих школ является символизм, который занимает двойственное отношение к вопросу культурной памяти. С одной стороны, символисты укоренены в античной культуре, в мифологии, а с другой эта ремифологизация направлена на будущие цели и носит часто эсхатологический характер. Подобный ход мысли мы находим у Вяч. Иванова, А. Блока, в меньшей степени у А. Белого. В результате распада символизма происходит раздвоение этой структуры. Футуристы и акмеисты как бы воплощают крайние начала, заложенные в символизме. Лишь в творчестве В. Хлебникова как будто продолжается сосуществование противоположных линий, поскольку строение нового у него предстает в виде восстановления архаических структур.

Для того, чтобы проследить следствия упомянутой бифуркации в русской культуре, следует осветить судьбу культурной памяти после революции 1917 г. Не подлежит сомнению, что утопическая ориентация революционной эпохи была враждебна сохранению культуры прошлого. Футуризм органически вливался в этот общий поток, в то время как Мандельштам в эти годы настойчиво призывал к сохранению культурной преемственности.

Однако отрицание наследия прошлого, характерное для хилиастической ментальности, могло быть только переходным явлением. Произошла "нормализация" в виде возникновения советской культуры с ее обращением к "лучшим достижениям всего человечества". Официальный культ классического наследия свойствен всем тоталитарным обществам, которые претендуют на осуществление апогея человеческой культуры. С одной стороны происходит возвращение к ценностям прошлого, а с другой стороны это наследие подвергается сильной деформации и манипуляции, так как все ценности подчиняются изменчивым потребностям власти. Вытесняются из памяти целые пласты культурного сознания, как например христианская традиция, лежащая в основе русской культуры. Манипуляции подлежат как предыдущее советскому периоду время, так и послереволюционная история, которая то и дело переписывается. Вычеркиваются из списка живых "враги народа" и жертвы исчезают в лагерях, в этих "пещерах забвения" (Х. Арендт). Восстанавливая преемственную на вид связь с прошлым, советская власть в то же время искажает и уничтожает культурную память. Зато торжествуют псевдоклассицизм, псевдоромантизм, псевдофольклор и т. п. Независимое искусство вытесняется

с поверхности в подпольную зону устной культуры, которая образовалась в 30-е годы в условиях сталинского времени (среди них и стихи Ахматовой, Мандельштама).

В своих статьях, написанных после революции, Мандельштам предчувствует смертельное давление грядущей "ассирийской" монументальности. В то же самое время футуристы в "беспамятстве" призывают к движению "вперед". Представители революционной культуры - среди них и футуристы - способствовали, усердно пропагандируя борьбу с "пассеизмом", созданию того "вакуума", в котором потом строилось монументальное здание тоталитарной культуры. Р. Якобсон в статье "О поколении, растратившем своих поэтов" самокритично признался по поводу смерти Маяковского: "Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое. Порвалась связь времен (...) Будущее тоже не наше (...) У нас были только захватывающие песни о будущем"¹.

Откуда это рвение к будущему? Ключевым значением для понимания футуристического менталитета имеют мысли, высказанные Ф. Ницше в трактате "О пользе и вреде истории для жизни". Здесь речь идет о том, что историческое чувство, разрушая наши иллюзии, подрывает будущее и ведет к утрате творческого инстинкта. По определению Ф. Ницше, "юношество" отвергает заглушение жизни историей и пытается создать жизнеутверждающую культуру. На итальянской почве это мироощущение варварской "юности" воплотилось в футуризме. Агрессивные метафоры забвения прошлого у Маринетти могли возникнуть только в атмосфере перенасыщенности культурой, в которой художник задыхается под тяжестью многовековых слоев истории.

Русские футуристы перенимали у итальянцев отрицание "пассеизма" несмотря на то, что культурная ситуация России коренным образом отличалась от ситуации в Италии. Безусловное стремление к новизне, к оживлению мертвого слова как высшая культурная ценность способно, правда, к стимулированию эстетической чувствительности, но на самом деле лишено цели и нуждается в идейном дополнении. Итальянские и русские футуристы неслучайно политизировались с удивительной быстротой. В рамках революционной эпохи идея "чистки" культурного поля, наконец, приобрела идеологическое оправдание.

В своих статьях начала 20-х гг. Мандельштам, ввиду обнаруживающегося культурного вакуума, формулирует свою позицию сохранения памяти. Ницшеанскую идею вечного возвращения он облакает в форму "глубокой радости повторенья"². Овидий, Пушкин или Данте не принадлежат прошлому. Наоборот, "вчерашний день еще не родился" (С. 169). История воспринимается синхронно, как пишут авторы статьи "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма"³.

Для Мандельштама творчество является диалогом культур. Происходит то, что в герменевтике называется "слиянием горизонтов". Посредством цитат, реминисценций, реплик и т.д. автор может участвовать в отдаленных культур-

ных контекстах. Слова, высказывания, лица или целые исторические контексты отражаются друг в друге и осмысливают друг друга. Флоренция Данте "повторяется" в Петербурге, судьба Овидия и судьбе Мандельштама. Слово понимается как поливалентное, многоголосое.

С точки зрения диалога культур Мандельштам подвергает острой критике теорию линейного развития литературы: "Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна" (С. 174). Эта критика направлена против авангардизма и формальной школы, для которых литература представляет конкурс "изобретений на улучшение такой-то литературной машины" (С. 174). Такие взгляды неприемлемы для Мандельштама, потому что они релятивируют культурные ценности и отказываются от внутренней логики литературного развития.

Принципу относительности авангарда Мандельштам противопоставляет мысль о внутреннем эллинизме русского языка. Мандельштамовское определение этого понятия выражает не фактическую данность, а стремление к идеальному центру с точки зрения периферии. В русской культуре нет своего Акрополя, она блуждает и воплощается в отдельных словах русского языка. Эллинистический дух настраивает "на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории" (С. 180). "Домашний эллинизм", который состоит в очеловечивании предметов окружающего мира - это идиллия, которой постоянно угрожает опасность⁴. В эллинизме находит свое выражение мандельштамовская "тоска по мировой культуре". Мандельштам вооружается исторической памятью, потому что его страшит мысль о том, что русская культура, которая находится на периферии, будет отрезана от своего "эллинистического" центра.

Память кристаллизуется в семантике слова. Слово представляется как пучок, из которого смысл торчит в разные стороны. Произнося слово, мы совершаем путешествие по контекстам культуры. Футуризм, не будучи в состоянии понимать проблематику слова, "легкомысленно выбросил его за борт", отчего футуристическое слово как таковое "ползает на четвереньках" (С. 142). В футуризме изобретение отделяется от воспоминания, вследствие чего "память и дело" расходятся (С. 288). Мандельштам формулирует противоположный принцип: "Двойная правда изобретения и воспоминания нужна, как хлеб" (С. 277).

Футуризм и акмеизм осуществляют синхронно существующие культурные парадигмы. Слово у акмеистов "шагает вперед с головой, повернутой назад"⁵. Оно отличается диалогичностью и саморефлексивностью. Футуристическое слово спешит вперед "без оглядки". Самодовлеющее новаторство знает только положительный "футурум" и отрицательный "пассеизм". В то время как слово у акмеистов аккумулирует смысл и память, футуристическое слово характеризуется тенденцией к отталкиванию от памяти, к семантическому опорожнению. Обе школы стоят в преддверии царства будущего. Но идут они туда по-разному: акмеисты - вооруженные воспоминанием прошлого, а футуристы - в слепом забвении.

- ¹ Selected Writings. The Hague / Paris, New York, 1979. Vol. 5. P. 380-381.
- 2 *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 172. Далее тексты Мандельштама цитируются по этому изданию.
- 3 *Левин Ю. И.* и др. В журнале: Russian Literature. 1964. № 7/8. С. 47-82.
- 4 *Есаулов И. А.* Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 38-57
- 5 *Lachmann R.* Gedachtnis und Literatur. Frankfurt, 1990. С. 370.

В. И. Тона (Быгдош)

НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМ, ИЛИ ЧЕТВЕРТЫЙ ПОСТСИМВОЛИЗМ

Становление символизма в европейских литературах явилось поворотом художественного сознания к третьей по историческому счету парадигме художественности в человеческой культуре.

Первая такая парадигма описана С.С. Австринцевым под именем "рефлексивного традиционализма"¹. С точки зрения этой художественной культуры авторитарного сознания, произведение искусства формируется автором непосредственно в знаковом материале текста. Слова "текст" и "произведение" в ноле традиционалистской творческой рефлексии синонимичны: они означают изделие мастера.

Посттрадиционалистская парадигма художественной культуры охватывает стадиальную последовательность смены трех субпарадигм: предромантической (сентиментализм, в частности), романтической и постромантической (классический реализм). Все эти ментальности, отталкиваясь от всякой стабилизировавшейся системы воззрений на художественность как от ущербной или даже "ложной", сходятся в том, что видят в произведении искусства "гетерокосмос" (А. Баумгартен), рождающийся в творческом воображении автора. Текст здесь - лишь способ внешнего обнаружения художественной реальности, локализуемой в уединенном сознании творца; это лишь форма манифестации произведения. Отсюда острота проблемы соотношения формы и содержания в классической (постбаумгартеновской) эстетике.

Реализм XIX века, состоящий в поисках путей преодоления уединенности субъектов жизни, сохраняет в неприкосновенности романическую в основе своей концепцию литературного произведения как "внутреннего мира" - во внешней оболочке текста. Текст, разумеется, так или иначе адресован читателю, но сотворение художественного мира - самоцельно и потому безадресно.

Символизм - пограничное явление в смене художественных парадигм. С позиций предыдущей культурной эпохи, это воскрешение и обновление романтизма, девульгаризация культуры уединенного сознания. С точки зрения новейшей парадигмы **неклассической** художественности, символизм кладет начало эпохе современного искусства - "модернистского" в широком значении этого слова.

Коренная особенность постсимволистской парадигмы - воззрение на произведение искусства как на коммуникативное событие: со-бытие творящего и воспринимающего (воспринимающих) сознаний. Феномен художественности начинает мыслиться не объективным (рефлексивный традиционализм) и не субъективным (романтизм), а intersubjectивным. Текст рассматривается как "совокупность факторов художественного впечатления" (Бахтин). Актом высказывания, порождения текста автор актуализирует произведение в сознании адресата, конституирует его в читательском кругозоре. В этом направлении и совершался символистами поворот художественного мышления от аллегоризма и риторики первой парадигмы, от гротеска и гиперболической типизации второй - к символу и мифологизму, к духовным реальностям общечеловеческой глубины, которые могут быть актуализированы в индивидуальном сознании каждого "другого".

В ряду великих открытий нашего столетия следует назвать открытие ноосферы как неоднородной множественности взаимодействующих сознаний, как ансамбля индивидуальностей, направленность эстетической деятельности в значительной степени смещается с объекта на адресат (ощутимость такого смещения могла послужить причиной незавершенности ранней работы М.М. Бахтина "Автор и герой в эстетической деятельности"). Духовной средой этой, как выясняется, агональной, побудительной деятельности оказывается "стихия всеобщего личного самоопределения"². Именно здесь кроется корень художественных исканий XX века: в поле творческой рефлексии входит диалогическая природа художественного творчества (знамение времени - статья О.Мандельштама "О собеседнике"), а концепция личности, модус сознания, менталитет, агрессивно или благодатно распространяемые на "другого" (адресата-собеседника), приобретают для творческого процесса решающее значение.

На почве этой неклассической эстетики - коммуникативной эстетики адресованности, провозвестником которой явился трактат Л. Толстого "Что такое искусство", - вырастают четыре не стадиальные (диахронные), а противодействующие (синхронные) субпарадигмы художественности, очерчивающие контуры художественной культуры XX столетия: авангардизм, соцреализм, неопримитивизм и неотрадиционализм. Перечисленные разветвления постсимволизма суть эстетические манифестации четырех основных модусов (разностадиальных уровней) человеческого сознания.

Авангардизм как футуристическая интенция разрушения любой сложившейся системы ценностей и самоутверждения на ее обломках представляет собою художественную парадигму **уединенного** сознания, приобретающего характер массового явления в культуре XX века. Этим объясняется стержневая роль в современном искусстве перманентного мимикрирующего авангарда, которому принадлежат и многие явления так называемого постмодернизма.

Внутренняя уединенность каждого человеческого существования, чреватая вседозволенностью и незащищенностью, неприкаянностью и отчаянием, выросла в ключевую духовную проблему последних двух веков. И породила

тоталитаризм как политическое средство преодоления этой уединенности. В этом смысле тоталитаристское искусство соцреализма явилось не только антиидом, но и прямым наследником авангарда. Нагляднейший пример - творчество В. Маяковского до и после полугодичной паузы 1919 года, предшествовавшей работе в РОСТА. **Соцреализм** явился реакцией **авторитарного** сознания на кошмар уединенности, внутренней маргинальности "подпольности" предоставленного самому себе человеческого "я". В этом отношении соцреализм - вполне самобытное русло ностсимволизма. Первая проба данной субпарадигмы ("Мать" М. Горького) даже несколько опережает искания акмеистов и футуристов.

Иного рода альтернативу культуре уединенного сознания несет в себе рафинированный примитивизм таких художников, как М. Шагал, например. В литературе у истоков этого неопримитивизма - "Народные рассказы" Л. Толстого, с одной стороны; искания А. Ремизова - с другой. К той же ментальности следует отнести, вероятно, хлебниковский постфутуризм, хитроумную "детскость" обэриутов, прозу А. Платонова, К. Вагинова и т. п. явления. **Неопримитивизм** ценностям как уединенного, так и авторитарного сознания противопоставляет ценности сознания доавторитарного, роевого.

Не менее радикальную оппозицию и авангардизму, и соцреализму являет собой **неотрадиционализм** в качестве художественного феномена **конвергентного** сознания. Для названной субпарадигмы европейской художественной культуры Т. Элиот - такая же краеугольная фигура, как Маринетти для футуризма. В русском постсимволизме начало этому варианту "творческого поведения" (Пришвин) было положено акмеистами. Неотрадиционализм поэзии О. Мандельштама, А. Ахматовой или И. Бродского, "Мастера и Маргариты" или "Доктора Живаго" предполагает не побег от уединенности вспять, к более архаичным модусам сознания, а напротив, прорыв сквозь чистилище уединенности к исторически наиболее молодому менталитету конвергентности, к культуре соборного (но не роевого) сознания.

Предпринимаемые неотрадиционалистом "поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого" (Бахтин) - в противоположность авангардному "пути дальнейшей деформации, поэтики осколков и развалин, минимализма, пресекаемого дыхания"³, победы над словом (знаковым материалом).

Творческому акту **самоутверждения** (авангардизм), как и творческому акту функционально-ролевого самоопределения, **дезактуализации** "я" (соцреализм) неотрадиционализм противопоставляет творческий акт **самоактуализации**, необходимо предполагающий "своего другого". По известному замечанию М.М.Бахтина, положившего начало разработке эстетики неотрадиционализма, "я не могу стать самим собой без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе". Для прочих субпарадигм постсимволизма "другое" - либо чужое, альтернативное, враждебное, либо - мнимое, несущественное, ошибочное (неопримитивизм).

Авангардистскому дискурсу безоглядной **свободы** (коммуникативное событие разобщения и взаимонезависимости эстетических субъектов, когда "рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора"⁴, как и соцреалистическому дискурсу **власти** (коммуникативное событие соподчинения уединенных "я" и насильственного преодоления их эстетической субъективности, когда "литература является акцией против несовершенства человека"⁵) неотрадиционализм противопоставляет дискурс **ответственности**: коммуникативное событие соборной встречи и сопряжения неслиянных и неразделенных эстетических индивидуальностей субъекта, объекта и адресата.

1 См.: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

² *Пришвин М.М.* О Розанове // Контекст 1990. М., 1990. С. 209.

³ *Бродский И.* Сочинения. Т. 1. Спб., 1992. С. 14.

⁴ *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 391.

⁵ *Врхшн Б.* О литературе. М., 1977. С. 83.

С.Н. Бройтман (Москва)

СИМВОЛИЗМ И ПОСТСИМВОЛИЗМ (к проблеме внутренней меры русской неклассической поэзии)

Для изучения поэтики постсимволистской лирики необходимо хотя бы предварительно решить два вопроса, отчетливо поставленных еще четверть века тому назад. Во-первых, "были ли в поэтике русских символистов (не в их эстетическом мировоззрении) такие общие черты, которые позволяли бы говорить о достаточно единообразном "каноне". Во-вторых, если даже о таком "каноне" говорить можно, то была ли «реакция против него "достаточно единообразной, или же открывались "два пути" дальнейшего развития., или, наконец», наступивший примерно после 1910-1912 гг. новый этап развития русской поэзии (а в наличии такого этапа сомнений быть не может) характеризовался не только не сводимую ни к двум, ни к трем или четырем путям пестротой и полным отсутствием единообразной поэтики"¹.

Очень определенно высказался об этих проблемах еще в 20-х годах такой видный участник литературного процесса, как О.Мандельштам. Он был уверен в существовании символистского канона и считал символизм "лоном всей новой русской поэзии", "родовой эпохой", "влившей новую кровь, провозгласившей канон необычайной емкости". То, что было после символизма, осознается поэтом как переход от "рода" к "особи": "из широкого лона символизма вышли индивидуально законченные поэтические явления... род распался и наступило царство личности"².

С точки зрения исторической поэтики говорить о каноне в точном смысле применительно к символизму - течению нетрадиционалистскому - рискованно. Корректнее поставить вопрос о некоей выработанной им

"внутренней мере" (Н.Д. Тмарченко) и о ее значении для постсимволизма. В поэтике символизма действительно была внутренняя мера, отличающая ее от классики и наследуемая так или иначе самыми крупными художниками постсимволистской эпохи, к каким бы литературным течениям они ни принадлежали (это верно и для таких не вписывающихся в направление поэтов, как В. Ходасевич, М. Цветаева, С. Есенин и др.). Речь идет о неклассическом первообразе, выработанном символизмом в его ориентации на бесконечное и безмерное как некую актуальную целостность. Хорошую предварительную формулировку этого первообраза дал Г.С.Померанц: "Величайшим открытием Блока было новое восприятие мира - не отдельных предметов в мире, а всего мира, всей целостности пространства-времени. Тяжелые контуры предметов размываются, и за ними выступает некое текучее единство, "синяя вечность". Это единство не складывается из предметов, а предшествует им (подобно пленеру в картинах импрессионистов). Онтологически оно реальнее, первичнее; предметы складываются из игры его воли³.

Достаточно очевидно подобная ориентация и вырастающий на основе ее первообраз выявлены в поэзии О. Мандельштама. Замечено, что, отталкиваясь от символизма, поэт одновременно стремился установить прямой контакт с тем же самым (отныне уже символистско-блоковским) первоединым. О стихотворении "Я слово позабыл, что я хотел сказать" исследователь пишет: "Мы ощущаем не столько чувственно осязаемые образы, сколько разрывы между ними, паузы между словами, ритмические интервалы, в которых всплывает дух целого, не выразимого никакими нагромождениями частей⁴". Наследование такого первообраза идет у О. Мандельштама разными путями. Прежде всего, младший поэт часто прибегает к символам единого: тишине (молчанию, немоте, пустоте), музыке, душе (Психее). На первый взгляд кажется, что полной противоположностью этому ряду символов является мандельштамовско-акмеистский "камень". Но если внимательней всмотреться, то видно, что "камень" глубоко родствен "туману" Блока, и это родство вскрыл сам О. Мандельштам: "Камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток. Камень не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство"⁵.

Обнаружение принципиального родства первообразов Блока и Мандельштама позволяет лучше увидеть и своеобразие каждого из них в пределах новой внутренней меры. Очевидно стихийно-космическая и одновременно "душевная" природа мировой туманности у Блока. Перед нами нечто бесконечно большое ("большая вселенная", если воспользоваться словом Мандельштама). Напротив, "камень" - это мировая туманность, сжатая до размеров бесконечно малого, это "маленькая вечность", в которой в чудовищно уплотненной форме сконцентрирована и спит "большая вселенная". Иначе говоря, оба поэта работают с одним и тем же актуальным мировым целым, но с разными состояниями его, и это отличает обе интересующие нас художественные системы от русской классической поэзии XX века.

Известно, что русская лирика XIX века освоила индивидуальную ситуацию, "единичное, психологически конкретное событие" - в отличие от "суммарной эмоции или вечной темы" риторического искусства⁶. Неклассический же первообраз не то, чтобы неконкретен, а как бы еще **доконкретен**: он еще не отделился от мировой туманности первоединого и только мерцает и угадывается в его глубине. Его развитием и становится первообраз О. Мандельштама, который в отличие от блоковского - **сверхконкретен** и является сгустком актуальной бесконечности, но также и первообраз Б. Пастернака.

В зрелом возрасте Б. Пастернак прямо писал о своем, очень созвучном Блоку, понимании целого: "Высшее удовлетворение получаешь тогда, когда удастся почувствовать смысл и вкус реальности, когда удастся передать саму атмосферу бытия, то обобщающее целое, охватывающее обрамление, в котором погружены и плавают все описанные предметы"⁷. Но уже в самых первых своих стихотворениях и прозаических опытах Б. Пастернак определенно "послеблоковский" поэт, воспроизводящий неклассический первообраз в символах сквозняка-хаоса ("зияния", "щели"): "Никогда он не знал, что на свете есть щель и совсем насквозь. Он думал, что жизнь плотно прикрыта. И вдруг узнал. Его подняло, понесло"⁸. То же в стихах: "Как читать мне? Оплыли слова. Чьей задушею далью сквожу я?"⁹.

Эта пронизанность пастернаковского мира сквозняком первостихии определяет исходное своеобразие его - тем замечательнее, что сам поэт осознает его на фоне блоковской традиции: именно "блоковскую стремительность..., его блуждающую пристальность... беглость его наблюдений" Пастернак считает наложившей "наибольший отпечаток" на его собственную поэтику¹⁰.

В этом свете становится понятнее, почему "вещи Пастернака не локализованы в пространстве. Это своеобразная делокализованная предметность... Мир Пастернака находится в состоянии вихревания. Вещи поэтому срываются со своих мест и прорывают границы своей локализации"¹¹. Замечательно, что соотношение предметного плана бытия ("были") и сквозняка-хаоса уже у раннего Пастернака символизируется образами мужского и женского начал, и, конечно, женское по-блоковски связывается с порождающей стихией: "быль" - "ударяемый слог конечной стопы, которая должна быть женской. Действительность давала лишь тяжелый слог, первую половину стопы; какая-то певучая осмысленность требовала второй части, вечера, сумерек". И далее: "Жаждой неударяемого хаоса, тоскующей волей быть женственной бывает проникнута быть (это странное слово мужского рода), когда она на пороге вдохновения"¹².

От этого женственного хаоса прямой путь к "Сестре моей - жизни", в том числе и к эпиграфу ее, который в дословном переводе звучит так: "Шумит лесом, небом пролетают грозовые тучи, тогда я прозреваю в недрах бури, о, девочка, гнои черты". Перед нами Н. Ленау, прочитанный младшим современником Блока: открытый последним первообраз пронизывает всю книгу Пастернака, но и отличие от блоковской "доконкретности" и мандельшта-

мовской "сверхконкретности" здесь следует говорить о некоем "неосиикре-тизме".

Неклассический первообраз наследуется и А. Ахматовой, хотя у нее он не столь очевиден, как у Мандельштама и Пастернака. Первые исследователи поэты были склонны как раз противопоставлять Ахматову в интересующем нас плане символистам. "У символистов, - утверждал В.М. Жирмунский, - стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, на душевной глубине, еще не разделенной; все отдельные стороны души слиты, и говорит более глубоко лежащее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяются раздельностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением"¹³. Но еще в 20-е годы В.В. Виноградов сделал наблюдение, показывающее, что онтологические глубины символистского нервного Ахматовой не отброшены, а спрятаны, и что ее конкретность отнюдь не классическая. Ученый показал, что определенность и раздельность ахматовского художественного мира скрывают в себе исходную неопределенность, ибо в начале стихотворения его "апперцепционный фон ничем не предопределен", "слова сперва скользят по сознанию, готовые направляться то в одну, то в другую сторону и сплестись в разнородные гирлянды"¹⁴. На этой основе возникает ахматовская "постперцепция": Ахматова обычно "строит речь так, что значение словесного ряда, ее организующего, представляется целиком заложненным в его символике и формах его синтаксического построения. Но вдруг в конце выступают новые факторы, новые "обстоятельства" речи, которые, несмотря на свою затуптеванность и как бы случайность, существенно... изменяют восприятие ранних строк и их эмоциональный ТОН"¹⁵. Современные исследователи тоже говорят об исходной роли у Ахматовой не самого образа, а его "следа", об отказе поэты от "линейно упорядоченных" образных структур: у нее "распрявление" сюжета "предполагает повторные чтения, с каждым из которых синтезируются все более длинные сюжетные цепи"¹⁶.

Неклассический первообраз наследуется и на другом полюсе мостсимволистской поэзии - в лирике В. Хлебникова. Это показано Р.В. Дугановым и сформулировано так: "Хлебников берет мир в его первозданной цельности, предшествующей всякому становлению и всякой завершающей раздельности, мир в его изначальном (или, что то же, в окончательном) единстве"¹⁷. Проанализированное исследователем хлебниковское "единое" осознается поэтом как "мнимое число", "некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к... пяти чувствам находится в таком же положении, в каком двупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу..." Как у Блока нервноединое онтологически первичнее отдельных предметов, которые рождаются из игры его воли, так и у Хлебникова конкретные и различные явления - суть "случайные обмолвки... одного великого протяженного многообразия"¹⁸.

Р.В. Дуганов не только описал первообраз Хлебникова, но и проницательно указал на родство исходных принципов Блока, Хлебникова и Маяков-

ского (хотя видел и существенную разницу между поэтами в реализации утих принципов). Это родство он объясняет мифопоэтической природой эстетического сознания названных поэтов. Видимо, точнее говорить не просто о мифопоэтической, а конкретнее - о "неклассической" природе первообраза у них. как и у Мандельштама, Пастернака, Ахматовой, каждый из которых по-своему, глубоко оригинально реализовал ту внутреннюю меру, которая была задана русской поэзии символизмом.

1 Горнунг Б.М. Черты русской поэзии 10-х годов (к постановке вопроса о реакции против поэтического канона символистов) // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 264.

2 Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 45.

3 Померанц Г.С. Басе и Мандельштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970. С. 199.

4 Там же. С. 200.

5 Мандельштам О. Слово и культура. С'. 148.

6 Гинзбург Л.Я. О лирике. М.-Л., 1964. С. 213.

7 Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.-Л.. 1965. С. 107.

8 Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. С. 108.

9 Первые опыты Б. Пастернака // Труды по таковым системам. 1У. Ученые чаи. Тартуского ун-та. Вып. 236. Тарту, 1963. С. 244.

10 Пастернак В. Воздушные пути. М., 1983. С. 429.

11 Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 36.

12 Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака. С. 110-111.

13 Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 119.

14 Виноградов П.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 452.

15 Виноградов В.В. Указ. соч. С. 436.

16 Левин Ю.И., СегалД.М., Тимснчик Р.Д. и др. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature'. 1974. № 7/8. С. 56.

17 Дуганов Р.В. Проблема эпического в поэтике В. Хлебникова // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 35. 1975. № 5. С. 435.

18 Хлебников В.В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 319.

И. Ужаревич (Загреб)

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ И ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Нет никаких данных о том, что П. Флоренский и О. Мандельштам когда-нибудь лично встречались. В своей "Книге о Мандельштаме" (Белград, 1982) К.Тарановский как будто предполагает такую возможность. Исходя из того, что уже в 1916 г. Флоренский повлиял на поворот Мандельштама от католицизма к православию (ср. *Taranovski* 1982: 244), Тарановский в одной заметке утверждает: "Столп и утверждение истины" Павла Флоренского опубликован

в 1914 г. К сожалению, нам не известно, когда Мандельштам лично встретил Флоренского. Во всяком случае, он читал его произведения до того, как уехал в Киев к 1919 г." (*Taranovski* 1982: 272; ср. и 1987: 470). Как и другие мандельштамоведы, говорящие о **биографических** контактах (связях) Мандельштама, и Тарановский ссылается на воспоминания Н.Мандельштам (ср. *Н. Мандельштам* 1970: 248; 1972; 1987). Для нас в данном контексте самым важным является тот факт, что одно время "Столп и утверждение истины" Флоренского служил для Мандельштама "настойной книгой" (*Н. Мандельштам* 1987: 320).

Хотя исследование возможных биографических контактов может оказаться и важным, и интересным, тем не менее, мы здесь не будем их рассматривать; попытаемся найти элементы соприкосновения (как сходства, так и различия), в первую очередь, в сфере духовно-теоретической и мировоззренческой. Имея в виду факт, что Флоренский был на девять лет старше, а также зная, что он, по всему судя, никогда специально не занимался акмеизмом, т.е. Мандельштамом, можно с довольно большой долей уверенности говорить об односторонней направленности (асимметричности) их взаимоотношений. Это подтверждают, как мы уже видели, данные, которые приводит Н. Мандельштам. В каком же смысле и в каком объеме можно говорить о **влиянии** Флоренского на Мандельштама?

Существует, как мне кажется, три круга тем или три поля, в рамках которых, опираясь на критерий большего или меньшего соответствия, можно можно указать на общие черты исследуемых отношений. В **первом** круге можно говорить не только о сходстве интересов и проблем, но и об их различной трактовке. Во **втором** круге находим и сходные интересы, и их сходную обработку. В логическом отношении этот круг интересов будет являться исходным в поиске взаимных мировоззренческо-духовных корреспонденции между Мандельштамом и Флоренским. В **третьем** круг войдут те случаи, которые, по моему мнению, указывают на невоспосредственное "влияние" Флоренского на Мандельштама (ниже мы увидим, что слово "влияние" имеет в контексте этого исследования вполне условное значение).

Хотя существует целый ряд общих элементов (например, установка на синтетическое и органическое понимание мира, интерес к конкретному и "физиологическому", связью настоящего и эллинско-христианских традиций), все же нельзя забывать, что Флоренский и Мандельштам были участниками двух качественно различных культурно-исторических формаций - символизма (Флоренский) и акмеизма (Мандельштам). Эта разница культурно-исторических периодов поддерживается и разницей жизненно-творческой практики: Флоренский - философ, а Мандельштам - поэт. Для первого исходной творческой позицией является философская, метафизическая сфера, а для второго - филологическая и культурологическая. Иначе говоря, речь идет о глубинной разнице (или глубинном сходстве) **философии и филологии**. При этом, конечно, нужно иметь в виду то, что Мандельштам, будучи "филологом", одновременно философичен, а Флоренский, будучи философом, лиричен, "филологичен".

И Флоренский и Мандельштам уделяют большое внимание **закону тождества**. Именно в трактовке этого закона можно чутко распознать основные различия между символизмом и акмеизмом. Система символизма, основывающаяся на идее сосуществования двух миров, отбросила закон тождества из-за тавтологичности, несодержательности. "Закон тождества, претендующий на абсолютную все-общность, оказывается не имеющим места решительно нигде. Он видит свое право в своей фактической данности, но **вся** данность *to lo genere* фактически же отвергает его, нарушая его как в порядке пространства, так и в порядке времени, - всюду и везде. Каждое А, исключая **все** прочие элементы, исключается **всеми** ими; ведь если каждый из них для А есть **только** не-А, го и А супротив не-А есть только не-не-А. Под углом зрения закона тождества, все бытие, желая утверждать себя, на деле только изничтоживает себя, делаясь совокупностью таких элементов, из которых каждый есть центр отрицаний и, притом, **только** отрицаний; таким образом, все бытие является сплошным отрицанием, одним великим 'Не'. Закон тождества есть дух смерти, пустоты и ничтожества" (Флоренский 1914: 27). Вместо этого Флоренский выдвигает закон нетождества -двойственную природу всего в мире (ср. Бонецкая 1988: 12).

Мандельштам, как известно, о законе тождества думал противоположно. В очерке "Утро акмеизма" (1919) он говорит: "А=А: какая прекрасная поэтическая тема! Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a calibus ad realiora*... Признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное личное обладание все сущее без условий и ограничений" (Мандельштам 1971: 324). Цитированное положение находится в полном соответствии с акмеистско-авангардистским пониманием мира как чего-то одного "посюстороннего".

Хотя противоположное понимание закона тождества так или иначе отражается и на понимании множества других вопросов, все же можно предполагать, что и здесь Мандельштам и Флоренский не противопоставлены **существенно**. Кроме "признакового тождества", которым выражаются отношения между **вещами**, Флоренский, следуя за Аристотелем, Лейбницем, Кантом, Фихте и Шеллингом, указывает и на то, что существует и "нумерическое или числовое тождество", с помощью которого выражаются отношения между **личностями**: "Ведь нумерическое тождество есть глубочайшая и, можно сказать, единственная характеристика живой личности" (1914: 82). А именно феномен личности, существование личности - это один из тех феноменов, что, несомненно, в самом глубоком смысле соединяют духовно-теоретические предпосылки этих двух мыслителей.

С законом тождества связано, в первую очередь, понимание языка (слова, имени, символа). Здесь мы не будем вникать в эту довольно разработанную тему (ср. Szilard 1985; Бонецкая 1986; Гей 1990). Обратим внимание только на несколько основных деталей, интересных с нашей точки зрения. Для Флоренского **слово** - это мост, соединяющий Я и не-Я (Флоренский 1988а: 48), то

есть "амфибия" - "посредник между миром внутренним и миром внешним" (1988б). В отношении номиналистической и реалистической концепций слова Флоренский примыкает к реализму: слово **магично и мистично**. Мандельштам, напротив, "номиналист". Рассуждая об "эллинистической природе русского языка", он утверждает: русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим" (*Мандельштам* 1971: 246). Однако если иметь в виду, что "номинализм" связывается здесь с русским языком как "разумной и дышащей плотью" и с его существенным антиутилитаризмом, то опять можно сделать вывод, что Мандельштам, на самом деле, не так далек от Флоренского. Судя по всему, он ошибочно употребляет слово "номинализм". Это особенно ясно, когда он утверждает, что "слово не вещь" (1971: 255) в том смысле, что оно существует **независимо от вещи**. Это значит, что слова существуют наряду с вещами; они предметны, оформлены, действительны, но не условны (конвенциональны), или номинальны.

С другой стороны, если знать, что тот и другой понимают язык как сохраненную память исторической жизни народа (рода), замеченные (и незамеченные) различия будут релятивизированы еще в большей степени. В данном контексте нужно согласиться с Л.Силард, которая утверждает, что Белый и Флоренский были (в культурно-историческом смысле) посредниками, которые создали мост от метафизического герметизма и гнозиса к формализму ОПОЯЗовцев, феноменологии Шпета и Бахтина, а также к "практической поэтике" слова у Хлебникова и Мандельштама" (*Силард* 1987: 229-230). Но не нужно забывать, что Мандельштаму как **типу** мышления и созерцания, свойственно "телеологическое (лирическое!) тепло", а Флоренскому - философско-метафизическое подозрение, вопросительность. Неудивительно поэтому, что Мандельштам в своих очерках совсем игнорирует то, что - в определенном аспекте - существенно определяет Флоренского: интерес к антиномиям, иллюзиям, табу, "греховности".

С проблематикой слова и языка связано и сходство оценок хлебниковской, корнесловно-заумной ветки русского футуризма. Известно, что Мандельштам восхищался Хлебниковым, потому что он уводит нас в "этимологическую ночь русского корнесловия". Это вполне соответствует мандельштамовскому пониманию поэзии как "плуга, взрывающего время" и выбрасывающего на поверхность "глубинные слои времени, его чернозем", а также и его пониманию поэтического слова как "тысячествольной цевницы, оживляемой сразу дыханием всех веков" (*Мандельштам* 1971: 224, 227). Со своей стороны, Флоренский видел в футуризме крайность языкового творчества, которую он называет "непосредственно-творческой, текучей стихией языка", имея в виду до-логическое измерение языка, т. е. "чувство корней языка" (Флоренский 1986 б: 153-154). Но будущее языкового развития не принадлежит футуристам ("будетлянам"), потому что "развитие языка в истории идет от "футуризм

ма" к современности" (*Флоренский* 1986 б: 147). Это положение соответствует мандельштамовской оценке поэзии Хлебникова как "архаической" и "идиотической" - в подлинном, греческом, неоскорбительном смысле этого слова (*Мандельштам* 1971: 327, 348). Замечательно, что сходное отношение к футуристам находим и у Ф. Сологуба: "Не соглашайтесь с ними, ругайте их, но пусть они будут. Они заставят нас посмотреть на себя, спорить, бурлить..." (см. *Силард* 1989: 83). Кажется удивительным, что Флоренский, насколько это известно, нигде не упоминает акмеистов, т.е. Мандельштама и его концепцию языка и поэтического слова, где установка на "логос", на сознательный смысл слова", в отличие от футуризма, является определяющей (ср. *Мандельштам* 1971: 320-321).

Показательно различное отношение мыслителей к Данте. Флоренский здесь довольно хорошо вписывается в то, что Л. Силард называет "Дантоном кодом русского символизма" (*Силард* 1989). В ее работе имя Флоренского встречается, в основном, в сносках, т.е. Флоренский не связывается непосредственно с основными тезисами исследования. Поэтому нужно здесь обратить внимание на то, что одним из двух аспектов, определяющих интерес Флоренского к Данте, является именно **идея пути**. Правда, нисхождение по кругам ада и возврат оттуда заинтересовали Флоренского больше как геометрическо-метафизическая проблема, нежели чем культурно-обрядовый акт посвящения. По все же и этот второй момент несомненно присутствует в подходе Флоренского к Данте (ср. *Флоренский* 1922). Подтверждением сказанному может послужить и место, которое занимает Данте в той антично-средневековой картине мира, которую Флоренский считал и своей: там Данте, вместе с Аристотелем и Птоломеем, противопоставляется субъективизму и релятивизму Нового (кантовского) времени.

Для Мандельштама Данте, как и совокупная "социальная архитектура" средневековья, имеет культурологическое, а не культовое значение (ср.: *Ronsp* 1988: 117). Мандельштам был против мистики вообще и против "культы дантовской мистики" в частности. Он был устремлен к творческо-социально-психологическому разбору гениального произведения итальянского поэта: Мандельштам старался, оставаясь в рамках "текста как такового", раскрыть механизма творческого процесса. Культурно-обрядовой символикой, которая коренится в средневековой мистике, он не интересовался, очевидно, сознательно, т.е. программно (ср. *Силард* 1989: 63, 64, 94-95). "Дантов код" имел для Мандельштама, очевидно, антисимволистское значение, но это вряд ли можно отнести к его грехам.

В данном контексте представляет интерес разница между символистским и акмеистским **страхом**. В первом случае (у Флоренского) он проявляется как страх бездонной **глубины**, а во втором (у Мандельштама) как страх бездонной **высоты**. "Страх высот" соответствует мандельштамовской "ненависти" к пустоте неба, т.е. к "свету однообразных звезд". При этом, в отличие от Флоренского, поэт, пугаясь высоты, старается ее наполнить, согреть "телеологическим теплом". Борьба против пустоты и неба оказывается, таким образом.

борьбой ча небо (полноту). Это становится очевидным в поздних стихотворениях (ср. *Uzarevic* 1991: 110-111).

Более чаметное сходство можно обнаружить в своеобразном **объективизме** ("реализме") в понимании и объяснении отдельных феноменов в сфере языка. действительности или искусства. Тот и другой далеки от любого вида субъективизма, солипсизма, релятивизма. Установка на объект и объективность - определяющая черта способа мышления Флоренского. Так, например, объектность слова свидетельствует о ее объективности: "слово, как деятельность познания, выводит ум за пределы субъективности и соприкасается с миром, что по ту сторону наших собственных психических состояний" (Флоренский 1988 а: 40). Известно "мышление целыми столетиями" у Манделъштама, характерное для его очерков ("взгляд сверху" - ср. *Uzarevic* 1991: 102), а "принцип аналогии", то есть взаимной проницаемости всех слоев и проявлений бытия является основополагающим в образе мышления Флоренского.

В понимании Манделъштама поэтическое слово оказывается "чудовищно-уплотненной реальностью" (1971: 320). Каждое слово (в этом Манделъштам последователь Гумбольдта и Флоренского) представляет собой свернутую историю, через которую опосредовано его отношение к предмету (ср. *Szilard* 1985).

Со сказанным выше связан и ряд платонических линий и мотивов, общих Флоренскому и Манделъштаму. Поскольку Манделъштам не был философом по образованию (т.е. он никогда не изучал философию систематически), трудно предположить, что он специально и непосредственно занимался Платоном. По крайней мере, в биографических и автобиографических заметках нет прямого упоминания об этом. Именно поэтому, поскольку нет сомнения, что Манделъштам связан с платонической традицией, можно предположить, что как раз Флоренский, большой знаток и поклонник Платона, сыграл здесь роль посредника. Само собой разумеется, что платонические категории типа "память", "воспоминание", "радость повторения" и др. получают особое значение как у Флоренского, так и у Манделъштама.

Центральное место занимает в данном контексте категория памяти. В то время как Флоренский, вслед за Платоном (ср. *Филеб* 34, Б-с) четко различает **память и воспоминание** (ср. Флоренский 1988 а: 60), у Манделъштама встречается полное взаимопроникание этих двух значений. Но интересно то, что значения манделъштамовской "памяти/воспоминания" текут в двух семантических направлениях. Первое можно обозначить как положительное, потому что оно говорит о "радости узнавания", взаимного нахождения, но и о "жажде возвращения". Речь идет о культурно-исторической и культурно-географической повернутости к Другому, который по определению принадлежит не-теперешним и не-здешним временам и пространствам (культурам). Именно память дает возможность преодолеть временные и пространственные пробелы (или даже прорывы); только с ее помощью можно попытаться понять мировую культуру как большую "семью". В метафизическом и творческом смысле память является способом (или средством) постижения цельности познания.

т. е. состояния полного творческого и познавательного удовлетворения. Интересно то, что и Платон связывает память (узнавание) как с удовольствием и наслаждением души (ср., например: *Платон* 1970: 186; 1971: 41), так и с целью познания (*Платон* 1971: 384). Поэтому память - это основной фактор построения и поддержки не только культуры, но и жизни вообще.

Второе направление указывает на неожиданную, но очевидно глубинную связь памяти и смерти ("Пушкин и Скрябин"). Эта связь сближает Мандельштама, с одной стороны, с платоновской концепцией смерти, которая понимается им как освобождение от забвения, наложенного на душу при рождении ("другой стороны, этот аспект мандельштамовской концепции памяти указывает на Евангелие от Иоанна, т. е. на христианско-иудаистскую философскую и духовную традицию. "Если пшеничное зерно, - говорит Иоанн. падши в землю, не умрет, то **останется одно**; а если умрет, то **принесет много плоди**" (Ио. 12. 24). В семантическом отношении самым весомым является мандельштамовское положение о том, что "умереть значит вспомнить", а "вспомнить значит умереть". Между "памятью" и "умиранием" здесь возникает двойное семантическое отношение. В первом случае память, как сказуемое, открывает новое начало, а во втором память, как подлежащее, закрывает или заканчивает жизненный (творческий, духовный) процесс. Самым парадоксальным является то, что смерть для Мандельштама - это не только цена, но и условие памяти/припоминания. Флоренский также в одном месте, отсылая к Григорию Богослову, отнесет условия памяти к **страданию** (которое в данном контексте можно толковать как мягкую форму смерти) (ср. *Флоренский* 1991: 175).

Еще один момент включает Мандельштама в платоническую традицию: это связь "узнавания" и "любви". Общеизвестным является платоновский вариант мифа, в котором утверждается, что любовь - это взаимная тяга двух разрозненных половин людей к воссоединению, к изначальной целостности существа. Со своей стороны Мандельштам часто говорит о "выпуклой радости узнавания", а в стихотворении "Я слово позабыл, что я хотел сказать..." (1920) непосредственно рядом упоминаются "любовь" и "узнавание": "А смертным власть дана любить и узнавать..."

Несомненно, что с памятью как фактором культурного единства мира, связано и положительное отношение как Флоренского, так и Мандельштама к этимологии и этимологическому подходу к языку. В европейской философии новейшего времени Флоренский был один из первых (во всяком случае, до Хайдеггера) использовал этимологию как философский аргумент. Он, вникая в этимологию таких слов как "истина", "мир", "вера" и другие, доказывал, что именно русский язык, русская культура, ментальность и религиозная духовность представляют собой органическое продолжение древнегреческой и византийской культуры и духовности (об этом - ниже).

Категории памяти, узнавания, возвращения теснейшим образом связаны с органически пониманием культуры, мира, языка у обоих наших мыслителей. В "Утре акмеизма" Мандельштам писал: "Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековым" (1971:

323), а примером "органического поэта" он считал И. Анненского (ср. он *дельштам* 1969: 34). Органичность проявляется в понимании мировой культурной истории как органически - генетического единства (Мандельштам часто говорил о крови как основе наследственной связанности). Понимание же языка именно как национального языка, т.е. как принадлежащего определенному народу, существенно связывает Мандельштама не только с Флоренским, но и с Потебней, Гумбольдтом, а также и с совокупным христианско-славянским наследием (где синонимом слова "народ" является слово "язык").

Одним из важных аргументов, говорящих в пользу того, что "Флоренский повлиял" на Мандельштама, является, по всему судя и их отношение средневековью. Мандельштам в средневековье привлекала идея "социальной архитектуры", основанной на "чувстве языка и перегоронок" (*Мандельштам* 1971: 325) и на своеобразном демократическом аристократизме ("Слово и культура"). Нужно, конечно, отметить, что Мандельштам, как акмеиста, в средневековье привлекал момент домашности, тепла, антропоцентризма, "физиологизма" стройности и "архитектурности". Что же касается Флоренского, нужно подчеркнуть, что его интерес сводится, в первую очередь, к средневековой живописи, где принцип обратной перспективы является одним из фундаментальных духовно-мировоззренческих ("органических") выражений того времени. Флоренский восстанавливает средневековую (аристотелевско-птолемейско-дантовскую) картину мира не только в художественном, но и в философско научном плане. Он делает это в период возникновения и расцвета эйнштейновской теории относительности, причем аргументами самой этой теории

В связи со средневеково-христианским мироощущением тема имени-личности является существенной как для Флоренского, так и для Мандельштама.

Сущность персонализма, выдвигаемого Флоренским, можно увидеть в его понимании познания как "живого нравственного общения личностей": "Итак, познание не есть захват мертвого объекта хищным гносеологическим субъектом, а живое нравственное общение личностей, из которых каждая для каждой служит и объектом и субъектом. В собственном смысле познаваема только личность и только личностью" (*Флоренский* 1914: 74). А сущностью личности является ее имя: "ибо и самая личность есть не что иное, как агрегат слов, синтезированных в слово слов - имя" (1988 б: 38). Здесь мы не будем вникать в многослойную и разветвленную философию имени Павла Флоренского. Проблема имени будет одной из доминирующих в русской марксистской философии XX века (ср. *Лосее* 1927; *Булгаков* 1953). Обратим внимание только на способ, при помощи которого Флоренский трактует Имя Божие, потому что кажется, что тут можно обнаружить некоторые более прямые "влияния" идей Флоренского на Мандельштама. Около 1910 года в русских духовно-религиозных кругах (и кружках) велись бурные дискуссии об Имени Божьем. О том, что и Мандельштам был активно включен в эти обсуждения, свидетельствует его стихотворение "И поныне на Афоне..." (1915).

В этом стихотворении в одном семантическом пучке с Именем Божиим непосредственно находится слово (источник веселия и средство исцеления от

тоски!) и **любовь** (безымянность, лишённость имени убивает как ересь имя божцев, так и любовь). В нескольких местах, говоря о том, что "Имя Божие есть Бог, но Бог не есть имя", Флоренским подчеркивает, что "психологическое впечатление от Имени Божия выражено как **впечатление тяжести**. Это как падающий на голову слиток золота" (Флоренский 1988: 73), Это связано с положением, что личные слова обладают "наиболее высокой степенью синтетичности" (1988: 34) и что у каждого имени "свой особый самозамкнутый мир" (10886:35). * •

Может быть, что именно понимание Имени Божьего как тяжести повлияло на одну из трех существующих категорий мандельштамовской поэтики (ср. *Uzarevic* 1990: 230-245 ("Осип Мандельштам: поэзия памяти, тяжести и нежности") *Siilard* 1985). Как бы то ни было, этот момент нужно иметь и виду при интерпретации стихотворения "Сестры - тяжесть и нежность..." (1920). Кажется, что "имя твое" нужно связывать не столько с именем любимой женщины или с любовью к женщине, как это склонна считать Л. Силард (*Szilard* 1985: 40), сколько с Именем Божьим, т.е. с феноменом любви как сверхличного (мирового) чувства. Сама логика стиха "Легче камень поднять, чем имя твое повторить" указывает на особую - неизмеримую - **тяжесть имени**. Если знать, что камень для Мандельштама представляет свернутую историю человечества и мира, тогда единственным логичным ответом на вопрос: "Что может быть тяжелее, чем Мир?" - является следующий: "Бог". При этом не следует забывать, что одним из самых частых новозаветно-христианских определений Бога является именно **любовь**: "Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную" (Ио. 3, 16).

Непосредственное влияние Флоренского на Мандельштама можно видеть в мандельштамовском положении об "эллинистической природе русского языка" и в понимании России как единственно законной наследнице византийской культуры и религиозности. Правда, восприятие Византии у Флоренского и Мандельштама нуждается в специальном исследовании. Здесь можно отметить различную, даже противоположную оценку Византии у этих двух авторов. Конечно, отрицательно-сдержанную оценку Византии дает Мандельштам.

Хотя нужно согласиться с Л. Гинзбург, что Мандельштам воспринял эллино-римскую культуру через посредство всей русской традиции - начиная с русского классицизма (XVIII в.) и романтизма (Батюшков, Пушкин) и кончая символизмом (Вяч. Иванов, Анненский, Брюсов) (ср. *Гинзбург* 1972: 310), все же в некоторых формулировках Мандельштама узнаются именно положения Флоренского. Таким образом, размышляя о природе русского языка, Мандельштам в очерке "О природе слова" говорит следующее: "Русский язык - язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и не надолго загнивая в бездетной Византии (здесь можно усмотреть "отрицательную" оценку Византии.- Й У.), устремилась в лоно русской речи, сообщив ей самоуве-

ренную тайму эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и **потому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью**" (Мандельштам 1971: 245). Ниже Мандельштам заявит, указывая на антиутилитаризм греческого и русского языков, что дух русского языка связан с "эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим" (246).

Несколько лет до этого (в* 1919 г.) Флоренский в своей статье "Троице-Сергиева лавра и Россия" писал, что Россия "единственно законная наследница Византии, а через посредство ее, но также - и непосредственно, - древней Эллады" (Флоренский 1985: 65). При этом речь идет не о внешнем, поверхностном и случайном подражании античности и даже не об "исторических влияниях", впрочем, несомненных и многочисленных, но о "самом **духе культуры**", о том веянии музыки ее, которое уподобить можно сходству родового склада, включительно иногда до мельчайших своеобразностей и до интонации и тембра голосов, которое может быть у членов фамилии и при отсутствии поражающего глаз внешнего сходства" (Флоренский 1985: 65). Заметим здесь, что и Мандельштам в уже цитированном очерке "О природе слова", употребляя филологию семье, говорит, что "всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках" (Мандельштам 1971: 249). Как один из примеров внутреннего, глубинного родства русского и древнегреческого языка Флоренский приводит сходство этимологических значений слова "мир" в одном и другом языках. В понятии "мир" русский язык отмечает моменты стройности, согласованности, единства. То же самое имеется и в греческом языке. Разница, по Флоренскому, состоит в том, что русский народ видит эту гармоничность в **нравственном** единстве вселенной, уподобленной человеческому обществу (как миру-обществу), а греческий народ гармоничность мира воспринимает в **эстетическом** аспекте: там вселенная понимается как совершенное произведение искусства (греч. слово kosmos - "мир" - связано с глаголом kosmio - "украшаю"; это значение сохранилось в словах "косметика", "косметический" и др.).

Между Флоренским и Мандельштамом существуют, конечно, и важные различия. Одним из фундаментальных различий является категория (и феномен) **другого, т. е. чужого** (чуждости). Без нее, по мнению Мандельштама, нельзя представить жизнь любой национальной культуры. Отсюда его интерес к "латинской культуре" (латинскому языку, римской и итальянской литературе, католицизму и т. п.). Этот момент сближает Мандельштама и еще одного великого русского мыслителя XX века, который за последние два десятилетия оказал на Европу гораздо большее влияние, чем Флоренский. Речь идет о М. Бахтине. Но все же "единомыслие", которым можно было бы охарактеризовать философию Флоренского, имеет только декларативное значение. В анализе его исходных положений никак нельзя, по нашему мнению, исходить из тезисов типа: "православие лучше протестантизма или католицизма" (ср. начальную главу в "Столпе и утверждении истины"). Напротив, следует исхо-

дить из цельности его философской и научной "методологии". Более внимательное исследование обнаружило бы, что за беспощадной критикой западной культуры Нового времени просвечивает глубинное и, я бы сказал, решающее влияние традиций западноевропейского мышления (самым показательным и этом смысле является отношение Флоренского к Канту).

Бонецкая Н.К. 1986. Философия языка П.Л.Флоренского. *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 32/1-4. С. 118-123.

Бонецкая Н.К. 1988. Олово в теории языка П.Л.Флоренского. *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 34/1-4. С. 9-25.

Булгаков С.Н. 1953. Философия имени. Париж.

Гей Н.К. Принцип синтеза в "философии имени" П.А. Флоренского (в печати; доклад, прочитанный в Бергамо в 1990 г. на конференции о Флоренском).

Илюшин А.А. 1990. Данте и Петрарка в интерпретациях О.Э.Мандельштама. В: Жизнь, и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. С. 367-382.

Лосев А.Ф. 1927. Философия имени. Москва.

Machiedo M. 1983. Na margini Mandeljstamjva Dantea. "Knjizevna smotra". Zagreb. Br. 50. С. 125-130.

Мандельштам Н. 1970. Воспоминания. New York.

Мандельштам Н. 1972. Вторая книга. St. Genevieve - Paris.

Мандельштам Н. 1987. Книга третья. Paris.

Мандельштам О. 1967. ("обр. соч. в трех томах. Т. 1. Washington.

Мандельштам О. 1971. Собр. соч. в трех томах. "Г. 3. New York.

Мандельштам О. 1979. Стихотворения, Ленинград.

Mandeljstam O. 1989. Pjesme i eseji. Zagreb.

Платон. 1970. Соч. в трех томах. Т. 2. Москва.

Платон. 1971. Соч. в трех томах. Т. 3. Москва.

Ronen O. 1983. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem.

Szilard L. 1985. Rije i mit kod Mandeljstama. "Knjizevna smotra". Zagreb. Br. 57. С. 31-40.

Силард Л. 1987. Андрей Белый и Флоренский. *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 33/1-4. С. 227-237.

Силард Л. 1989. Дантов код русского символизма. *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 35/1-2. С. 61-95.

Taranovski K. 1982. Knjiga o Mandeljstamu. Beograd.

Тарановский К. 1987. Еще раз о стихотворении Мандельштама "На розвальнях, уложенных соломой". "Russin literature". Amsterdam, XXII. С. 447-476.

Ugarevic J. 1990. Knjizevnost, jezik, paradoks. Osijek.

Ugarevic J. 1991. Kompozicija lirске pjesme (O.Mandeljslam i B.Pasternak) Zagreb.

Флоренский П.А. 1914. Столп и утверждение истины. Москва.

Флоренский П.А. 1922. Мнимости в геометрии. Москва.

Флоренский П.А. 1985. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству. Paris.

Флоренский П.А. 1986 а. Термин. *Dissertatio Slavicae*. Материалы и сообщения по славяноведению. Sectio Historiae Litterarum. XVIII. Szeged. С. 233-290.

Флоренский П.А. 1986 б. Антиномия языка. *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 32/1-4. С. 123-163.

Флоренский П.А. 1988 а. Имяславие как философская предпосылка. *Studia Slavica Hungarica*. Budapest. 34/1-4. С. 40-75.

Флоренский П.А. 1988 б. Магичность слова. *Studia Slavica Hungarica*. Budapest. 34/1-4. С. 25 40.

Флоренский П.А. 1991. У водоразделов мысли. Новосибирск.

МАНДЕЛЬШТАМ И ЭДГАР ПО
(к теме: "постсимволисты и романтики")

Высший пик мандельштамовского интереса к Эдгару По приходится на 1912-1913 годы, совпадая с периодом "бури и натиска" акмеизма и с выходом в свет третьего издания собрания сочинений Эдгара По, подготовленного К. Бальмонтом.

В 1913 году Мандельштам пишет эссе "О собеседнике", ключевые образы которого могли быть навеяны заглавием и сюжетом новеллы По "Рукопись, найденная в бутылке": "Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке". А появляющийся в начальном абзаце эссе Мандельштама безумец как будто списан с портрета главного героя новеллы Эдгара По "Падение дома Эшеров": "Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки - потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи, потому что, обращаясь к вам, безумный не считается с вами" (145). Ср. у Э. По: "Голова опустилась на грудь, однако он не спал: я видел его профиль - **глаз его был широко раскрыт...** Я бросился к нему. Он неподвижно устал в **пространство** и как будто околел. Но когда я дотронулся до его плеча... он забормотал что-то торопливое, дрожащим голосом, по-видимому, **не замечая моего присутствия**. Я наклонился к нему - и понял наконец его **безумную речь**"². Отметим, что главным "антигероем" эссе "О собеседнике" является наиболее известный переводчик стихотворных произведений Э. По на русский язык - Константин Бальмонт.

В том же, 1913 году Мандельштам создает стихотворение "Мы напряженного молчанья не выносим", в котором образы из произведений Эдгара По и самое его имя перемещаются из подтекста в текст: "Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо: // Кошмарный человек читает "Улялюм". // Значенье - суета и слово - только шум. // Когда фонетика служанка серафима. // О доме Эшеров Эдгара пела арфа. // Безумный воду пил, очнулся и умолк. // Я был на улице. Свистел осенний шелк... // И горло греет шелк шекочущего шарфа".

Уже цитированная нами и упомянутая в стихотворении "Мы напряженного молчанья не выносим" новелла "Падение дома Эшеров", как представляется, послужила основным подтекстом сонета Мандельштама "Паденье - неизменный спутник страха" (1912).

Первая и последняя строки этого сонета содержат "две трети" заглавия новеллы По: "**Паденье** - неизменный спутник страха"; "Твой жребий страшен и твой дом непрочен". Мотив страха, также "окаймляющий" сонет Мандельштама в первой и последней его строках является в "падении дома Эшеров" сквозным. Например: "Оказалось также, что на него находят приступы беспричинного неестественного **страха**" (71); "Чувствую, что это жалкое состояние рано или поздно кончится потерей рассудка и жизни в борьбе со злове-

щим призраком - страхом" (71). Мотив пустоты ("И самый страх есть чувство **пустоты**") дважды возникает уже на первой странице новеллы: "безотрадная **пустота** в мыслях" (67); "**пустые** глазницы окон" (67). Образ живых камней, отрицающих "иго праха", возводимый обычно к известным тючевским строкам, находит себе соответствие в следующем фрагменте новеллы: "Сущность... мысли сводится к тому, что растительные организмы также обладают чувствительностью. Но его расстроенное воображение придало этой идее еще более смелый характер, перенеся ее до некоторой степени в неорганическом мир. Все было связано... с серыми **камнями** обиталища его предков. Причины своей чувствительности он усматривал в самом размещении камней - и порядке их сочетания" (74). К этому пассажиру из "Падения дома Эшеров", вероятно, восходит один из образов статьи Мандельштама "Петр Чаадаев" (1914): "каждый камень, покрытый патиной времени, **дремлет**, замурованный в своде" (155). Мотив мерной "поступи" появляется в "Падении дома Эшеров" ближе к финалу: "Я принялся расхаживать взад и вперед по комнате." (76). А строки "Так проклят будь, готический приют, // Где потолком входящий обморочен", по-видимому, восходят к следующему фрагменту новеллы: "Я **вошел** через **готический** подъезд в вестибюль... я очутился в высокой и просторной комнате... Тусклый красноватый свет проникал сквозь решетки, так что наиболее крупные предметы обрисовывались довольно ярко; но глаз тщетно старался проникнуть в отдаленные углы комнаты и выемки сводчатого расписного **потолка**" (69).

Нам уже приходилось писать, что пятая строка сонета Мандельштама "И деревянной поступью монаха" изображает поэта-народника Семена Надсона. Ср. в повести Мандельштама "Шум времени" о Надсоне: "Кто он такой - **этот деревянный монах?**" (16). С Надсоном и образами из стихов Надсона связаны некоторые реалии сонета "Паденье - неизменный спутник страха". Возникает закономерный вопрос: каким образом подтекст из Надсона совмещается в сонете Мандельштама с подтекстами из Эдгара По?

"Связывающей" фигурой оказывается Константин Бальмонт, о котором Мандельштам говорил, как о "новом Надсоне". См. в дневнике приятеля поэта С.П. Каблукова: "я полюбил его [Мандельштама - *О.Л.*] за чуткость и тонкость переживаний и вполне соглашаюсь с его суждениями ... о Бальмонте как "поэте для толпы", новом Надсоне"³. В то же время Бальмонт несомненно воспринимался Мандельштамом, как и всей читающей публикой 10-х годов, в качестве лучшего переводчика Эдгара По: "Россия - не Америка, к нам нет филологического ввозу: не прорастет у нас диковинный поэт вроде Эдгара Поэ, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом. Разве что Бальмонт, самый нерусский их поэтов, чужестранный переводчик золотой арфы ... Это поэт совершенно чужой русской поэзии, он оставит в ней меньший след, чем переведенный им Эдгар Поэ" (180). Несколько прощая и огрубляя, можно было бы сказать, что романтик Эдгар По прочитывался акмеистом Мандельштамом "сквозь" призму личности и произведений символиста Бальмонта. Именно как "родоначальник так называемого «символизма»"⁴

и предтеча Бальмонта По заслужил мандельштамовские упреки за свои "грубые мечты". Ср. по контрасту в заметке Бальмонта "Гений открытия": "В "падении дома Эпюр" он для будущих времен нарисовал душевное распадение личности, гибнувшей из-за своей **утонченности**"⁵

Пройдет три-четыре года, поутихнут групповые споры, и Мандельштам вновь напишет стихотворение, в котором будут упоминаться персонажи произведений Эдгара По ("Я научился вам, блаженные слова"). Но полемического подтекста в этом стихотворении уже не будет.

1 *Мандельштам О.Э.* Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М., 1990. С. 146. Далее тексты Мандельштама цитируются по этому изданию. Страницы указываются в скобках.

2 *По Эдгар Аллан.* Падение дома Эшеров // По Эдгар Аллан. Новеллы. Минск, 1980. С. 78-79. Здесь и далее новелла Э. По цитируется по современному Мандельштаму переводу М.А. Энгельгардта. Страницы указываются в скобках. Из всех переводчиков новеллы только Эшельгардт перевел фамилию "Usher" как "Эшер". Ср. в приводимом ниже стихотворении Мандельштама "Мы напряженного молчанья не выносим".

³ Цит. по : *Мандельштам О.Э.* Камень. Л., 1990. С. 241.

4 *Блок А.А.* Собрание сочинений. Т. 5. М.-Л., 1962. С.617.

5 *Бальмонт К.* Гений открытия // Ежемесячные сочинения. 1900. № 10. С. 113.

С.Е. Бирюков (Тамбов)

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ. "СИМВОЛИЗМ ПУТИ"

Путь Бенедикта Лившица - сторонний и одинокий - неожиданно вскрывается как некий "символизм пути" 10-х- начала 30-х годов. Его первая книга стихов "Флейта Марсия" покачала, что представления автора о мифологии близки тем представлениям, которые уже сложились в символистской поэзии.

Вслед за этим - ощущение "духоты" и "тупика". Выход для всего постсимволистского времени намечался и усилении экспрессии, условно говоря, в названном тогда в российской ситуации экспрессионизме. Практика символизма показала, что слишком "прямое" слово, пусть и назначенное быть символом, не подходит для выявления намазываемого, запредельного.

В результате началась, с одной стороны, работа со словом как таковым; с другой - работа с "психологическим" словом, то есть с нюансами, приращениями смыслов. Весьма условно разницу путей можно обозначить именами. В первой группе окажутся Хлебников, Крученых, Маяковский, Каменский. Во второй - Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Мандельштам, Нарбут, Лившиц.

На таком фоне Б. Лившиц принимает участие в создании будетлянской (футуристической) группы "Гился", в которой собрались люди, по своим отдаленным перспективам очень полярные.

Лившиц понимал футуризм, конечно, очень по-своему. Можно сказать, что он знал, что такое "легкий футуризм" и "тяжелый". **Легкому** он отдал дань в трех-четырёх вещах. Тяжелый же, философски осложненный, футуризм,

который Б. Лифшиц обнаруживал у Хлебникова и который не мог принять, ибо шел иной дорогой, был заложен в самом поэте.

В нем рано обозначилась непреодолимая тяга к "словообороту", то есть, к такой экспрессии слова, которая, по его мнению, давала возможность пробиться к истине. В этом смысле он был не только заодно с Хлебниковым, но и заодно с Крученых. Но путь Лившица был, тем не менее, иным: он верил к регулярный стих как в богоданность, и полагал, что лишь внезапное столкновение слов в твердом каркасе стиха может вызвать ту искру, которая просветит бытие до дна.

Но как русский поэт Лившиц не может удовлетвориться тем, что ему дано, полагая, что это искусство, а подлинное лежит за пределами данности. В этом неожиданно сходятся два полюса будетлянства (Крученых и Лившиц). Тот и другой заглядывали ЗА, только смотрели в разные стороны. Один (Крученых) свои ощущения суммировал в экстатических выкриках, либо брал "Отче наш" и оставлял одни гласные, называя это "Высоты", которые вполне молитвенны, даже если не знаешь, что это "Отче наш". Другой (Лившиц) сходные ощущения чеканил стихотворным шифром. Для многих стихи последнего казались заумью - еще в большей степени, нежели "заумь" Крученых.

В целом можно говорить о пути Лившица как о символическом (характерном) пути части русской поэзии первой трети века. Начиная как младосимволист, он прошел через постсимволистские течения к неоклассике и статусу поэта-переводчика. В полном объеме его творчество открылось лишь через пятьдесят лет после гибели.

Ирена Лукишч (Загреб)

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЭМИГРАНТСКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОДСИСТЕМ

Становление двух отдельных корпусов русской литературы - эмигрантского и советского - происходило на фоне поставангардистских литературных движений. Хотя с точки зрения идеологии и эстетики эмигрантская и советская литературы "взаимоисключаемые", они, тем не менее, демонстрируют и некоторые элементы внутренней связи, которые в этих подсистемах реализуются в различных функциях.

Речь идет об "эмигрантских" мотивах в поэзии Ахматовой, о влиянии пастернаковских поэтических экспериментов на творчество эмигрантских поэтов в Праге и Париже, о культе Гумилева и Ахматовой в белградских кружках "Литературная среда" (Игорь Гребенщиков) и "Новый Арзамас" (Нина Гриневич. Лидия Денель), о значении смерти Рильке (и Маяковского) в творческой дружбе Цветаевой и Пастернака.

Особенно интересным представляется пастернаковская "Охранная грамота", где смерти Рильке и Маяковского служат поводом для переоценки ролей представителей русского авангарда и переосмысление жанров в новом времени.

СТУК У ПАСТЕРНАКА

Основной темой пятой части романа Бориса Пастернака "Доктор Живаго" является таинственным стук в госпитале в Мелюзееве, где главный герой Юрий Живаго работает военным врачом. В этой главе описывается ночная буря по отъезде Лары, таинственный стук, реакция мадемуазель Флери и Юрия на этот стук. Читателя, ожидающего от романа всех признаков реалистического произведения, этот эпизод может привести в недоумение или показаться ему избыточным. Многие исследователи "Доктора Живаго" уже не раз отмечали своего рода читательский дискомфорт при рассмотрении ряда других частей романа. В главе, предложенной нами, мы опять сталкиваемся с этим чувством читательского дискомфорта. По нашему мнению, этот эпизод должен читаться в совсем ином ракурсе. Поэтому подробный анализ именно этой главы кажется целесообразным, так как может дать нам один из ключей к иному прочтению пастернаковского романа.

Стук - очень объемная метафора в русском культурном сознании. Стук в дверь или в окно может обозначать как контакт с близким, приход дорогого гостя, или возвращение своего родного человека, так и приход чужого, врага, который хочет проникнуть в дом. Стук, источник которого неизвестен, в русских народных поверьях обозначает предвестие о чьей-либо смерти. В "Откровении" стук обозначает приход Иисуса Христа: "Се стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною" (Откр. 3: 20).

Романтики рассматривали таинственный звук как контакт с потусторонним и часто враждебным миром. Таинственный стук частый элемент, особенно в произведениях готического характера как "Ворон" Эдгара Аллана По. Один из примеров из русской литературы - стук в стихотворении "Утопленник" Пушкина, где мертвец стучит в окно и пугает мужика.

Ночь, таинственный стук, буря, черт - все эти элементы мы находим и в девятой главе рассматриваемого нами произведения. Утопленник из стихотворения Пушкина соответствует у Пастернака образу водяною знака. Как часто бывает у Пастернака, он использует старые мотивы, даже старые поэтические клише, которые у него получают новое содержание и эстетическую свежесть. Другое произведение романтического периода, с которым можно сравнить девятую главу - "Ундина" Жуковского, где мотив стука возникает в связи с дождем и фигурой самой Ундины.

У Тургенева в этюде "Стук... Стук... Стук" снимается вся таинственность стука, возникающего по якобы неизвестной причине. Его произведение - скорее полемика против романтизма и против выискивания таинственности в том, что реально происходит в мире; своего рода, разоблачение романтического стука. Некий офицер верит во все приметы, включая и таинственный стук, и, в конце концов, совершает самоубийство. Он олицетворяет романтическое видение действительности. Его. приятель - рассказчик - с помощью здравого

смысла находит естественное объяснение всего происходящего. Читатель, поймав разгадку всех таинственных происшествий, а герой-романтик высказывается сумасшедшим.

В повести "Степь" Чехова мы тоже находим мотив стука. В эпизоде, где описывается попытка разбойничьего нападения, раздается такой же таинственный стук. Здесь тема таинственного стука дается через призму народного сознания и понимается как "Божье дело": в окно стучал "Должно, угодник Божий или ангел. Потому акромья некому...Когда мы выезжали со двора, на улице ни одного человека не было". Автор остается в стороне от всех суждений о причине стука. У Пастернака, наоборот, герои люди образованные, и нет оснований предполагать, что их отношение к стуку отлично от авторского.

У русских символистов таинственный звук тоже встречается со старыми коннотациями, как и у романтиков, например, у Блока в одном стихотворении 1902 года с явными апокалиптическими коннотациями: "Поздно. В окошко закрыто / Горькая мудрость стучит".

В сознании людей после революции стук получил добавочный оттенок как проникновение не только чужого, но более определенного - органов безопасности. Показательно здесь слово "стукач" в смысле доносчик. На этом фоне разных представлений о стуке и надо, видимо, рассматривать мотив стука в девятой главе.

У Пастернака стук вообще важный и часто встречающийся мотив; у него он трансформируется и получает другую смысловую насыщенность, нежели у романтиков (Пушкина), реалистов (Тургенева), либо в сознании людей нашего тоталитарного века.

Стук в бурную ночь во время войны и революции, естественно, вызывал страх и воспринимался, скорее всего, как попытка проникновения чужого, вражески настроенного, в дом. Однако, в девятой главе это совсем не так, хотя мадемуазель Флери и испугана, что не удивительно для любого человека в такой ситуации: "Ночью мадемуазель Флери разбудил тревожный стук в парадное. Она в испуге присела на кровати и прислушалась. Стук не прекращался". В отличие от этого, Живаго ничуть не испуган, он, наоборот, уверен что этот звук не чужой, а свой: "Юрия Андреевича тоже разбудил этот звук, и он подумал, что это непременно кто-то свой, либо остановленный каким-то препятствием Галиуллин, вернувшийся в убежище, где его спрячут, либо возвращенная какими-то трудностями из путешествия сестра Антипова".

Догадки Юрия и мадемуазель Флери о том, кто стучит, вместе с описанием сцены рассказчиком превращаются в целую своеобразную парадигму стука: сестра Антипова / Лара / Ларь (Лара в произношении мадемуазель Флери) / Галиуллин / Гайуль (в произношении мадемуазель Флери) / сестра Антипова / ветер / ставня / сук / образ / водяной знак / Устинья / черт / никто.

Через эту парадигму снимается различие между своим миром и чужим - все становится своим. То, что действительно чуждо - мир политики, мир насилия, вообще не существует в универсуме, созданном в этой главе. Так же как

зло в христианском богословии - как ничто - имеет признаки несуществующего.

Пастернак, таким образом, объединяет романтическое и прагматическое истолкование темы стука. Стук становится своим, оставаясь таинственным, но не превращается в чужой. 'Здесь объединяется тургеневское истолкование темы и романтическое.

Догадки о том, кто стучит, можно рассматривать на трех уровнях. На сюжетном, реалистическом уровне, это сук, ставня или ветер. Эти два уровня окажутся позже связанными в романе, так как Лара отождествляется с деревом (рябиной). На третьем уровне стук трансформируется в символ и включается в сознание мадемуазель Флери и доктора Живаго. Хотя никого нет, они оба - Юрий и мадемуазель Флери чувствуют присутствие Лары: "Они были так уверены, что, когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом".

Лара увязывается этой парадигмой и с природным миром, и с реальным миром людей, и с потусторонним миром. Образ Лары выступает еще и связующим звеном между сознанием Живаго, мадемуазель Флери и природным миром. Их ожидание проецируется на внешний мир и реализуется в водяной знак самой Лары.

Лара связана с водой, в дождем и с водой в комнате, где развито окно. Она мерещится Юрию как подиной знак. Но не она приходит в дом, а вода: "В буфетной выбито окно обломком липового сука, бывшего о стекло, и на полу огромные лужи, и то же самое в комнате, оставшейся от Лары, море, форменное море, целый океан. Лара здесь, как и в других случаях в романе, опять связывается с водой. Более того, ее имя по-гречески значит чайка - то есть морская птица.

Водяной знак здесь ключевой образ. Он и лужа, и дождь, он и представление о Ларе в сознании мадемуазель Флери и доктора Живаго. В то же время этот образ намекает на существование тайной структуры самого текста. Водяной знак бумаги не виден при нормальном разглядывании, но становится заметным только па просвет. Хотя Пастернак сам очень отрицательно относился к попыткам выискивать тайнопись в его романе, здесь мы видим, как вводя идею водяного знака, он направляет читательский интерес на поиск тайных смыслов в произведении, вопреки ряду своих последующих высказываний.

Будучи включенной в парадигму с природой, водой, человеком, Лара становится символом таинственной связности мира и, таким образом, соотносима с понятием Софии - Вечной женственности у символистов и религиозных философов начала века.

Образ Софии в свою очередь связан в русской традиции с Богородицей, и действительно, такие коннотации можно обнаружить в образе Лары в девятой главе. Имя Ларь (искаженное произношение мадемуазель Флери) в русском языке имеет значение **ларец**, а в христианской метафорике ларец (или на

церковном языке **кивот**) символ Божией матери. Сук тоже вызывает схожую ассоциацию, так как неопалимая купина (куст) - один из символов Богородицы и известный мотив в иконописи. Тема влаги вообще связана с Богородицей сравниваемой часто с "росоносной пещью". Все эти три сравнения Богоматери встречаются в песнопениях, выписанных Пастернаком для употребления и романе. Например: "Купина в горе огнеопальная и росоносная пещь халдейская яве предписа Тя Богоневесто" (Канон. Песнь 7. Рождество Богородицы); "Я ко одушевленному Божию кивоту, да никакоже коснется рука скверных" (Песнь 9. Благовещение Богородицы).

Имя Лары имеет и календарную связь с Девой Марией. Ее именины приходятся на 26 марта, то есть на следующий день после праздника Благовещения. Религиозный оттенок в связи с Ларой еще усиливается благодаря прямому употреблению слова "образ" как синонима слова "икона". Лара, как мы видим, приближается к Деве Марии, но, конечно, не отождествляется с ней.

Хотелось бы сравнить девятую главу - в интересующем нас аспекте - с темой стука у софиологов и со стихотворением "Священные дни" Андрея Белого. В главе "София" в "Столпе и утверждении истины" Павла Флоренского описывается сцена, подобная той, что наличествует в указанном месте романа Пастернака. Автор сидит один в пустом доме и слышит стук: "Что это? Кто стучался в ворота?.. Я снимал с гвоздя тусклую стенную лампу, одевал лапши и шел отпирать в сенях засов. На дворе - темнота, слякоть. Прислушиваюсь... опять стук. "Сейчас, сейчас отворю". Молчание. Потом - снова стук. "Кто там?" И опять молчание. Отодвигаю засов у калитки, открываю ее - никого. И еще мрачнее возвращаться в комнату... Сколько раз выхаживал я на стуки, сколько раз отворял калитку, и только ветер входил гостем со мною".

Стук здесь играет ту же чрезвычайно важную роль, как и в девятой главе. Здесь и таинственность, и ветер, и дождь, хотя картина мрачнее, чем у Пастернака. У Флоренского с этой картины, что очень существенно для нашего анализа, начинается философское изложение понятия Софии как женского начала в природе и вселенной.

Текст Флоренского, в свою очередь, можно связать со стихотворением "Священные дни" Андрея Белого. Стихотворение посвящено Павлу Флоренскому, тема его - опять же таинственный стук. У Белого стук прямо связан с апокалипсисом через эпиграф из Евангелие: "Ибо в те дни будет такая скорбь, какой не было от начала творения". У него Вечность как будто бы стучит в окно: "И вечность в окошко грозой застучалась".

Самое важное произведение о Софии - книга о. Сергея Булгакова "Свет невечерний" 1917 года - тоже содержит мотив стука, связанный с острым ощущением приближения к природному миру. Во "Введении" есть раздел "Зовы и встречи", где описываются встречи Булгакова с кавказской природой и с Богом. После первого ощущения божественного присутствия Булгаков пишет: "Бог тихо постучал в мое сердце, и оно расслышало этот стук.

дрогнуло, но не раскрылось". Потом богослов описывает новые встречи с божественным и обращение его в христианство.

В мотиве стука в романс Пастернака явно заложено женское начало, которое объединяет его с понятием Софии и русской религиозно-философской и духовной традиции. Общим для всех этих примеров и для Пастернака является мотив зова, символизирующий таинственную связность мира. Женское начало как соединяющее этот мир и мир иной, природу и человека, "свое" и "чужое": именно так определяют Софию религиозные философы конца прошлого и начала нашего века.

Булгаков пишет в книге Свет невечерний: "Как энтелехия мира, в своем космическом лике Софии есть мировая душа, т.е. начало, связывающее и организующее мировую множественность (...) Мировая душа, как сила единая, связующая и организующая мир, проявляет свое действие всякий раз, когда ощущается именно связность мира". Именно в такую всесвязующую парадигму и включена Лара, как указывалось выше.

Вводя тему стука, Пастернак открывает диалог с разными авторами и эпохами. Он в то же время и отрицает и реализует как романтическую и символистскую концепцию, так и реалистическую. То, что все время вне фокуса его текста - это политическое или общественное истолкование этого мотива стук как "стук" солдата, милиционера, чекиста или убийцы.

Стук в девятой главе предвещается уже во второй главе первой части романа. После похорон матери мальчик просыпается ночью в келье, где он ночует со своим дядей: "Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу".

Как со многими другими темами и мотивами у Пастернака, мы можем, несмотря на его собственные высказывания о двух разных периодах его творчества, наблюдать удивительное постоянство. Уже во втором сборнике поэта "Поверх барьеров" мы встречаем этот же мотив. В стихотворении "Из поэмы" поэт слышит таинственный стук, который здесь может толковаться как связь с природой и с силами вдохновения:

"Я спал. В ту ночь мой дух дежурил.
Раздался стук. Зажегся свет.
В окно врывалась повесть бури.
Раскрыл, как был - полуодет".

Это стихотворение позволяет включить понятие искусства в нашу большую парадигму значения слова "стук" в поэтике Пастернака.

В девятой главе Пастернак деавтоматизирует и расширяет мотив стука, но в то же время сохраняет память обо всех оттенках этого мотива в русском культурном сознании.

Однако чужое оказывается часто вне кругозора поэта. Стихотворение "Гамлет" как раз изображает такой универсум:

"На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси".

В стихотворении "Магдалина II" время непосредственно после смерти Христа подано как промежуток, пустота:

"Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту.
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья dorасту".

Мир зла и смерти - невообразимая пустота.

В последнем стихотворении романа "Гефсиманский сад" создается та кое пространство, где только сад и существует:

"Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия:
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья".

Стук - один из компонентов в создании картины слитности бытия у Пастернака, куда включаются понятия сцепления, непрерывности, чуда земного существования, нереальное становится реальным, чужое - своим.

Тема слитности в романе сосуществует с компонентом разделения действительности, особенно в стихотворениях с евангельскими мотивами. Но как мы уже заметили, конфликт между своим и чужим часто снимается и то, что действительно враждебно герою, становится несуществующим. Именно это чувство слитности бытия способствует превращению "Доктора Живаго" на реалистического романа в поэтический текст. Развитие темы стука - один из сигналов читателю, призывающий читать роман и как поэтический текст.

Очарование и слабость творчества Пастернака заключается в отсутствии или, скорее, в трудности описания чужого и разграничения своего и чужого. В некотором смысле это удается в романе, особенно - в евангельском цикле (мы включаем в него и "Гамлет"). Но, в частности, тема стука в девятой главе выявляет и тот факт, что старая поэтика и мировоззрение, где главным компонентом остается идея слитности мира, все-таки преобладают в романе. В таком мироощущении сказывается влияние отчасти символизма начала века, отчасти Рильке, а также русской православной духовности. Но более всего это собственное мироощущение самого писателя, исполненное радости существования.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И.А. Есаулов.</i> Постсимволизм и соборность.....	3
<i>П.Е. Хализев.</i> Опыты преодоления утопизма (о философии в России 1920-1940-х гг.).....	12
<i>Л. Гюнтер.</i> О роли культурной памяти и преддверии будущего - акмеизм и футуризм.....	18
<i>Н.И. Тюпа.</i> Неотрадиционализм или четвертый постсимволизм.....	21
<i>С.Н. Бройтман.</i> Символизм и постсимволизм (к проблеме внутренней меры русской неклассической поэзии).....	24
<i>Ч. Ужаревич.</i> Павел Флоренский и Осип Мандельштам.....	28
<i>О. А. Лекманов.</i> Мандельштам и Эдгар По (к теме: "постсимволисты и романтики").....	39
<i>С. Е. Бирюков.</i> Бенедикт Липшиц. "Символизм мути".....	41
<i>И. Лукшич.</i> К проблематике взаимоотношений эмигрантской и советской литературных подсистем.....	42
<i>П.-А. Будин.</i> Стук у Пастернака.....	43

Научное издание

ПОСТСИМВОЛИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Материалы международной конференции.

Москва, 10-11 марта 1995 г.

Ответственный редактор *И.А. Есаулов*

Технический редактор *А.В. Львов*

Л Р № 020319, выд. 25.09.91. Подписано в печать. Бумага N

Формат 60x90 1/16. Гарнитура Латинская.

Усл.-печ. л. 3,3. Уч.-изд. л. 3.1.

Тираж 100 экз. Заказ №. Л i

Российский государственный гуманитарный университет

125267 Москва, Миусская пл., 6.

Печатно-множительная лаборатория

Российского государственного гуманитарного университета

125267 Москва, Миусская пл., 6.

ПОСТСИМВОЛИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Материалы международной
научной конференции
4–6 марта 1998 г.

Москва

